Archive of SID

پست مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران

(بررسی مؤلفه‌های پست مدرن در آثار هوشنگ گلشیری)

سیاوش گلشیری *

چکیده

اصطلاح «پست مدرنیسم» اگر چه امروز در ایران از طرف نویسندگان و حتی منتقدان بارها و بارها بکاربرده می‌شود، اما به علّت عدم آشنایی با خاستگاه‌ها، اصول و مؤلفه‌های این نوع ادبی، قائل بودن به چنین جریانی را در ادبیات داستانی ایران همواره با تردید همراه می‌سازد. این که چه خصایصی را می‌توان به عنوان مبنا جهت قیاس مؤلفه‌ها مدّنظر قرار داد و آیا آن ویژگی‌ها تنها به جهت اقتباس از شیوه‌های جهانی صورت یافته است، به همراه این مسأله که این متون به همان اندازهٔ شالوده شکنانه بودنشان آیا به گذشته و امکانات بومی زبان فارسی پایبند بوده است، از مهم‌ترین پرسش‌هایی است که این تحقیق با بررسی و تحلیل برخی از آثار هوشنگ گلشیری چون داستان‌های کوتاه «شب شک»، «مردی با کراوات سرخ»، «عکسی برای قاب عکس خالی من»، «معصوم اول»، «زندانی باغان» و داستان‌های بلند و رمان‌های «شازده احتجاب»، «کریستین و کید» و «آیینه‌های دردار» در نظر دارد پاسخ‌گوی آن‌ها باشد.

کلید واژه

پست مدرنیسم ـ ادبیات داستانی ـ هوشنگ گلشیری.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر و مدرس مدعو دانش‌گاه جامع علمی کاربردی نقش جهان اصفهان.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

اگرچه تطبیق و تناظر روی‌کردهای ادبیات داستانی غرب با آن چه کـه در ایـران رخ داده و امروز نیز شاهد نمونه‌هایی از آن هستیم، در نظر اول امری غیرمنطقـی بنظـر می‌آید، اما حداقل شناخت آن تمهیدات و بررسی بازخوردهـایی کـه بـه سـبب تبـادلات فرهنگی صورت گرفته این مسأله را بخوبی روشـن مـی‌نمایـد کـه تـا چـه حـد ادبیـات داستانی ایران متکی به ظرفیت‌ها و امکانات بومی خود بوده و تا چه حدی از شـیوه‌هـای جهانی، به یاری زیربنای نظری و فلسفی غرب سود جسته اسـت. مطالعـهٔ آثـار داسـتانی ایران از همان نمونه‌های ابتدایی هم‌چون «بوف‌کـور» و «تـوپ مرواریـد» نوشـتهٔ صـادق هدایت ـ به سبب مرکزیت‌زدایی، اصالت‌گریزی و التقاط شیوه‌های گوناگون نوشتاری ـ و یا «ترس و لرز» اثر غلام‌حسین ساعدی ـ به علت جای‌گزین کـردن تـصویر واقعیـت بـه جای واقعیت یا به تعبیری دیگر وانمـودگری و ناپیـدایی مـرز میـان تخیـل و واقعیـت ـ برخی از داستان‌های کوتاه بهرام صادقی و رمان‌ها و داستان‌هـای هوشـنگ گلـشیری تـا آثار متأخری مانند «آزاده خـانم و نویـسنده‌اش» اثـر رضـا براهنـی، «سـیریا، سـیریا» و «کولی کنار آتش» نوشتهٔ منیرو روانی‌پور، بعضی از داسـتان‌هـای شـهریار منـدنی‌پـور و بیژن نجدی، «دیوان سومنات» اثر ابوتراب خسروی، داسـتان بلنـد «ناهیـد» و مجموعـه داستان «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» نوشتهٔ قاسم کشکولی، رمان‌های رضـا قاسـمی و. . . نشان‌گر حضور ادبیات داستانی پست مدرن است که البته بـه جهـت مـرز باریـک میـان مؤلفه‌های ادبی مدرنیسم متأخر و پسامدرن گاهی مورد درک قرار نمی‌گیـرد و از طـرف نویسندگان و منتقـدان وطنـی بـا واکنـشی انتقـادی روبـه‌رو مـی‌گـردد. عـدم شـناخت روی‌کردهای نظری و نوآوری‌های نویسندگان جهانی و همین‌طـور بـی‌توجـه مانـدن بـه شیوه‌های سنتی و امکانات زبان و ادبیات فارسی شاید از مهم‌ترین دلایلی است که سبب گشته ادبیات داستان‌نویسی ایران نتوانسته آن‌گونه که باید، جای‌گـاه خـود را در عرصـهٔ جهانی اثبات کند.

در جریان مدرن و به دنبال آن پست مدرن به شگردها، تمهیدات و نظریـه‌هـایی گوناگون برمی‌خوریم که به سبب تلاقی آن‌ها در این چند دهـهٔ اخیـر سـاختاری تقریبـاً معیّن را شکل داده است و مسلماً با بررسی مؤلفـه‌هـا و ویژگـی‌هـای آنـان، هـم‌چنـین وضعیت سرگذشت‌گونه‌ای که هر یک از مراحل ابتدایی تغییر تا تکامل ـ از جنبـشی بـه جنبشی دیگر ـ پشت سر گذاشته است، می‌تواند در درک آن دیدگاه‌ها و نظریه‌ها، مـؤثر باشـد. حـالا هـر چقـدر کـه مرزهـای دو جریـان ـ مـدرن و پـست مـدرن ـ بـه سـبب

www.SID.ir

Archive of SID

دگرگونی‌های مشترک در نگاه به جهان متن، فرم و زبان، ناشناخته و در بعضی موارد غیرقابل تمییز باشد، فرآیند تحلیل مؤلفه‌های کارکردی سهمی بیش‌تر در بازشناخت اصولی آن‌ها می‌یابد. ادبیات داستانی امروز ایران لااقل در بعضی موارد به قله‌ها و افق‌های داستان‌نویسی غرب نظر داشته است که درک و بینش سردمداران آن به ریشه‌های وطنی و امکانات بالفعل زبان و ادبیات کهن فارسی در کنار آگاه بودن از شیوه‌های داستان‌نویسی جهان، خلق آثاری را باعث گردیده است که تأثیری انکارناپذیر بر جریان هنر و ادب ایران گذاشته است.

البته دانستن این نکته حایز اهمیت است که جریان پست‌مدرن علاوه بر مباحثی تازه که در ادبیات و هنر معاصر ایران برپا کرده، سؤالاتی را نیز در پی دارد؛ از جمله آن که هنر و ادبیات پسامدرن دایماً در پی انکار مدرنیته و ستایش سنت است. بنابراین آیا هر نامدرنی را باید پسامدرن نامید!؟ و یا برعکس آن که هرگونه افراط مدرنیستی را می‌توان به حساب پسامدرن بودن گذاشت؟ این پرسش‌ها اگرچه جزو سؤالات این مقاله قرار نمی‌گیرد، اما مسلماً پاسخ‌گویی و پرداختن به آن‌ها در ره‌نمون کردن ما به سمت سؤالات اصلی بسیار حایز اهمیت است. سؤالاتی چون:

هنر و ادبیات پسامدرن دارای چه مؤلفه‌هایی است و آیا چنین جنبشی سهمی‌در ادبیات معاصر ایران داشته است؟

اما همان‌گونه که اشاره شد به دلیل عدم شباهت دیدگاه‌ها و نظریاتی که دربارهٔ مفهوم و همین‌طور مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم موجود است، بایست به تمامی آن‌ها نظر داشت تا علاوه بر تحلیل چگونگی شکل‌گیری جریان پسامدرن در غرب بتوان به قیاس و بررسی آن مؤلفه‌ها در هنر و ادبیات ایران پرداخت. در این باره (ریشه‌یابی تاریخی پست‌مدرنیسم) البته نظریات گوناگونی وجود دارد. دیدگاهی به طرف‌داری از وضعیتی می‌پردازد که ریشه در ابهام مدرنیته دارد. این جریان برعکس آن دسته از حامیان آثار مدرنیستی بر فروپاشی، عدم‌انسجام و فقدان یک‌پارچگی تأکید کرده، هم‌چنین به عوض سوگ‌واری به پای‌کوبی بر ویرانه‌های معنای از دست رفته می‌پردازد. دیدگاهی دیگر نه تنها هیچ حد فاصلی میان مدرنیسم و پسامدرنیسم قایل نمی‌شود که حتی بر آن می‌گردد تا مرزبندی میان فرهنگ والا و عامه را نیز بکلی محو کند. با توجه به این پارادایم، در نظر است مؤلفه‌هایی که متأثر از جریان پساساخت‌گرای غربی و هم‌چنین ادبیات معاصر آمریکا در ادبیات داستانی ایران رخ داده مورد بررسی قرار گیرد و ضمن کارکردهای آن‌ها با مقایسهٔ تطبیقی آن مؤلفه‌ها، تأثیر و حتی نقش ادبیات کهن و بومی ایران در بعضی از آثار هوشنگ گلشیری تعیین گردد. در این باره می‌توان پیچیدگی

www.SID.ir

Archive of SID

بافت روایی از طریق استفادهٔ گسترده از روایت‌های مختلف، ترکیب شاخصه‌های نظم و نثر، ترکیب امکانات روایی گذشته با اتکا به شیوه‌های امروزی، تأویل و بازآفرینی داستان‌ها و روایت‌های شرقی و قدیمی، نقل داستان به شیوهٔ کتب تاریخی و احادیث، همین‌طور اهمیت به امر خیال‌پردازی و تلفیق آن با روایت عینی را از مهم‌ترین فاکتورهایی قلم‌داد کرد که با توجه به چنین روی‌کردی حاصل شده‌اند.

اما چیزی که در این میان کاملاً طبیعی بنظر می‌آید، آن است که مسلماً نمی‌توان سبک و سیاق نویسنده‌ای را قطعاً به جریانی مشخص مرتبط دانست. این تحقیق نیز با این پیش‌فرض تنها به بررسی برخی از آثار هوشنگ گلشیری می‌پردازد که بیش‌ترین هم‌خوانی را با آموزه‌ها و مؤلفه‌های متون پسامدرنیستی دارد، چه لااقل در داستان‌های کوتاه و بلند مورد نظر گلشیری آن مرزهای معقول میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم کاملاً شناخته‌تر از دیگر نویسندگان است. بنابراین انتخاب گلشیری به عنوان نویسنده‌ای متقدم که در داستان‌های کوتاه و بلندش، بطور ضمنی و ناخودآگاه آن عناصر را ـ با در نظر گرفتن روی‌کردهای ادبیات بومی ایران ـ بکار می‌بست و همین‌طور آشنایی با آخرین نوآوری‌های ادبیات غرب در بازشناخت مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم نسبت به دیگر نویسندگان به همین علت انجام گرفته است.

۱ـ عدم قطعیت، شک‌باوری و مسایل پساشناختی در داستان‌های کوتاه «شب شک»، «عکسی برای قاب خالی من»، «مردی با کراوات سرخ» و «معصوم اول»

گرته‌برداری تیزهوشانه از بعضی فنون روایی و بازپروری آن‌ها در بن‌مایه‌های وطنی، جزو اولین تلاش‌هایی است که گلشیری به قصد شکل دادن به مشغله‌های ذهنیش به آن‌ها می‌پردازد. نمونهٔ ابتدایی این شگرد را حتی پیش‌تر از «شازده‌احتجاب» در داستان کوتاه «شب شک» (۱۳۴۶) از مجموعه داستان «مثل همیشه» می‌توان به بررسی نشست که مؤلفه‌هایی چون نسبیّت، عدم قطعیت و گرته‌برداری از فرم داستان‌های پلیسی ـ جاسوسی در آن نمودی مخصوص دارد و این خود در گرو بینشی است که نویسنده نسبت به جهان و موقعیت‌های پیرامونش دارد. گلشیری در سلسله مقالاتی که گاهی این‌جا و آن‌جا دربارهٔ اصول داستان‌نویسی نگاشته است، در تبیین تفاوت‌های قصه، داستان کوتاه و داستان کوتاه مدرن، آخری را جزو دورهٔ انشتینی تاریخ تفکر بشری بحساب می‌آورد. در داستان کوتاه مدرن و پس از آن، در قیاس با اصول ازلی ـ ابدی داستان‌های پیشامدرن نکته‌ای که حایز اهمیت می‌گردد، موقعیت نگرنده است.

www.SID.ir

Archive of SID

در داستان‌های مدرن و همین‌طور پست‌مدرن به جای آرایش حوادث، با تکیه بر اصل علت و معلولی دیروزی تنها به توهم طرح بسنده می‌شود و با عرضهٔ دنیایی پاره پاره از منظر نگرنده بحران واقعیت را بنمایش می‌کشد. [۱]

«شب شک» به اعتقاد حسن عابدینی در «صد سال داستان نویسی در ایران» (۱۳۶۸) به‌ترین و پیچیده‌ترین داستان شیوهٔ ذهنی گلشیری است. [۲] در این داستان نویسنده با پرداختن به زندگی شبه روشن‌فکرانی که دربارهٔ احتمال خودکشی یکی از دوستانشان به نام آقای صلواتی بحث می‌کنند، به نمودهای گوناگون و گاهی متضاد واقعیت اشاره می‌کند که نه تنها راوی، که حتی خواننده نیز نمی‌تواند به درکی درست از آن پراکنده‌گویی‌ها برسد:

«برای من مسلم است که آقای استیجاری آن شب به آشپزخانه ظنین بوده است. اما وقتی فهمید که میان فکرت و جمالی را شکرآب کرده‌ام دیگر حاضر نشد توضیح بیش‌تری بدهد.

راستی نکند که آقای صلواتی کلک زده باشد؟ اما هرکس جرأت کند این عقیده را در حضور یکی از آن‌ها و یا، اگر خیلی پردل باشد، روبه‌روی هر سه نفرشان به زبان بیاورد، حتماً ناچار می‌شود پول میز، بلکه تمام ظروف شکسته را بپردازد. پس آقای صلواتی در آن نصف شبی طناب از کجاگیر آورده است؟ و چرا برای خودکشی دو، و حتی سه وسیله جور کرده بوده است؟ و اگر قبول کنیم که:

ـ ممکن است، یعنی احتمال دارد که آقای صلواتی خودش را با برق کشته باشد،

مگر نمی‌بایست بر اثر چسبیدن دست آقای صلواتی به سیم لخت برق هر سه نفر لرزش نور چراغ برق را احساس کنند؟

آقای استیجاری می‌گوید:

ـ به شرافتم قسم، علت فرار ما از اون مخمصه فقط و فقط برای آبرومون بود... »[۳]

واقعیت تکه‌شده، وجود راوی غیرقابل اعتماد به عنوان یکی از شخصیت‌ها در داستان و به تأخیر افتادن واقعهٔ اصلی، همین‌طور تناقض‌هایی که دایماً اطلاعات دیگران را در قالب تعریف جزئیات به چالش می‌کشد، مؤلفه‌هایی است که ادبیات داستانی پست‌مدرن در بکارگیری از آن‌ها بسیار سودجسته است. از این روست شاید که وارونه‌گی و جابه‌جایی سطوح زیرین و رویی روایت، مسألهٔ شناختِ آقای صلواتی و سردرآوردن از نوع واقعه‌ای که پیش‌آمد را ناگهان به تلاش راوی و سه دوستش دربارهٔ شناخت خویشتن خویش بدل می‌کند. گلشیری آشکارا با ناکام ماندن ادبیات به مسألهٔ شناخت و حرکت به سمت شناخت هستی این موضوع را این گونه بیان می‌کند:

www.SID.ir

Archive of SID

«مسألهٔ اساسی برای من در مورد داستان‌نویسی ـ با توجه به این که مرکز داستان انسان می‌تواند باشد ـ شناختن انسان است و هر چند دست آخر می‌دانیم که شناختن انسان امکان ندارد، اما به وسیلهٔ تکنیک و با ایجاد فاصله [بین قهرمان داستان با واقعیت بر اساس شکل‌ها و تردیدها] داستان‌نویس می‌خواهد به این شناخت برسد، که دست آخر ناموفق هم هست. »[۴]

همان‌طور که گفته شد اسلوب این داستان نیز با وجود عناصر ذکر شده ـ که در آن سال‌ها لااقل در ادبیات داستانی ایران کمتر شناخته شده و یا اصلاً شناخته شده نبودند ـ و فاصله‌گذاری میان قهرمان داستان و واقعیت، مبتنی بر داستان نوی فرانسه است که آن‌ها را بوضوح در داستان کلود روا[۵] با نام «بد نیستم شما چه‌طورید؟» می‌توان جست‌وجو کرد.[۶]

رمان نو با درهم شکستن قواعد داستان‌نویسی کلاسیک در دههٔ ۱۹۵۰ توسط گروهی نویسنده مانند آلن رب‌گری‌یه، ناتالی ساروت، مارگریت دوراس، میشل بوتور، کلود سیمون و کلود روا پدید آمد. پیچیدگی و غرابت، وجود ضدقهرمان به جای قهرمان‌پروری، استفاده از شیوه‌های روایت ذهنی و درهم‌آمیزی خیال و واقعیت، به همراه مؤلفه‌های مرسوم در آثار پست‌مدرنیستی چون عدم لذت‌پذیری، عدم انسجام و نظم‌گریزی، نسبیت‌گرایی و گرایش به سوی بی‌شکلی هم در ساختار و هم فرم روایت ویژگی‌های این نوع نوشتار بشمار می‌آید.

در واقع گلشیری با انتخاب فرم جست‌وجوهای پلیسی و کارآگاهی، چه در این داستان و چه در داستان‌های «مردی با کراوات سرخ» (۱۳۴۷) ، «عکسی برای قاب خالی من» و «معصوم چهارم» از مجموعهٔ «نمازخانهٔ کوچک من» (۱۳۵۴) موضوع شناخت قطعی را به روش‌هایی مختلف در سایهٔ تردید قرار می‌دهد. او با بررسی یک واقعه از چند منظر، ایجاد تعمدی تردید در ذهن خواننده و همین‌طور شناخت مقطعی خود در آینهٔ دیگران ـ به ترتیب در سه داستان ذکر شده ـ برحسب موضعی که به متن می‌پردازد تغییراتی در روابط متقابل اجزاء گوناگون نظام داستان ایجاد می‌کند که همین مسأله سبب تغییر عنصر غالب از مشکلات شناخت به شیوه‌های وجودشناسی می‌گردد.

به پس‌زمینه رانده شدن مسایل معرفت‌شناسانه و در عوض آن برجسته شدن سؤالات وجودشناسانه از مهم‌ترین تفاوت‌های میان داستان‌های مدرن و پست‌مدرن است که عدم قطعیت در باب شناخت معرفت گونهٔ انسان و جهان، ناگهان به ناپایداری در عرصهٔ وجودشناسی بدل می‌گردد. این روی‌کرد اگرچه مسألهٔ شناخت‌ناپذیری و یا حد و حصر امر شناخت را در ادبیات مدرن و نمونه‌ای چون «شب شک» به وسیلهٔ صناعاتی

www.SID.ir

Archive of SID

چون درهم کناری نظرگاه‌های مختلف، کانونی کردن همهٔ شواهد به یاری تنها یک ذهن و استفاده از سبک‌های ذهنی دشوار و گونه‌های حدیث نفس بکار می‌گیرد، ولی در داستان پست‌مدرن ـ فارغ از هرگونه شبیه‌سازی ـ به مسایل پساشناختی[۷] پرداخته می‌شود. به تعبیر دیگر نوع حادثه، جنایت و هر روی‌دادی دیگر نه از طریق سنجش شواهد موجود بلکه از راه داوری در تخیل راجع به این که چه اتفاقی ممکن است روی داده باشد، حل می‌شود.[۸]

داستان کوتاه «مردی با کراوات سرخ» و به خصوص «عکسی برای قاب خالی من» با ذهنی کردن روی‌دادها، مسألهٔ اصلی را به جهان و روابط موجود آن با متن داستان تغییر می‌دهد. در داستان اخیر هم‌چون «شبک شک» هم راوی و به تبع آن مخاطب، از درک درست حقیقت باز می‌ماند. این دو داستان که از مشغله‌های سیاسی گلشیری در به نقد کشیدن فعالیت‌های دیکته شدهٔ حزب توده و همین‌طور ظلم و جور دستگاه حکومتی خودکامه نشأت می‌گیرد با نامشخص کردن هویت‌هایی مانند «س»، «م» و «د» و بی‌ثباتی توصیفات دربارهٔ آن‌که سرانجام کدام یک از آن‌ها خائن بوده‌اند ـ به مانند آثار بکت ـ ساختار غالب وجودشناسانه را عمیقاً برجسته می‌سازد:

«بعد از یک هفته هم آوردمان عمومی. دوتای دیگر را آوردند جای ما. توی عمومی فهمیدم که بچه‌ها مشکوک شده‌اند. بعضی‌ها به «م» و «د»، و بعضی‌ها فقط به «س». به بعضی‌ها هم گفتم. شب‌ها تا نیمه شب پچ‌پچ می‌کردیم. بعضی چیزها که فقط «م» می‌دانست و بچه‌ها نگفته بودند، ناگفته مانده بود. «د» را نمی‌دانستند چه کارش کنند. «س» کارش تمام بود؛ خصوصی‌ترین چیزها را گفته بود. بعد هم که «س» را آوردند عمومی، گفتیم کار خودش است. آن دوتا بدجوری زده بودنش. بچه‌ها این طور حدس زدند. من فکر می‌کردم آن سبزی زیر چشمش، جای دست سنگین ساغر است. شاید هم حدس من درست نبود. خودش نگفت. اصلاً حرف نمی‌زد. . . »[۹]

گفت‌وگو با یکی از هم‌بندهای سابق سال‌های زندان راوی در این داستان بهانه‌ای برای بیادآوردن گذشته می‌گردد، اما این یادآوری نه تنها موجب شناخت حقیقت ـ که کدام یک از دستگیرشدگان خائن بوده‌اند، «س» که اعدام شده و یا «د» و «م» که آزاد شده‌اند ـ نمی‌شود بلکه روابط میان افراد و جهان دربندشان را در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد. در داستان «مردی با کراوات سرخ» در قالب یک پلیس و با استفاده از مؤلفهٔ تناقض نیز با قصه‌ای روبه‌رو می‌شویم که مأمور اطلاعات (ساواک) دربارهٔ شخصی به نام «س. م» به مافوق خود گزارش می‌دهد. مأمور دربارهٔ «س. م» از کسبه و همسایگان او دایماً پرس و جو می‌کند و با تفسیرهایی که از روابط، نوع زندگی و اصلاً باورهای

www.SID.ir

Archive of SID

«س. م» در گزارش خود صورت می‌دهد هر لحظه بیش‌تر و بیش‌تر به او شبیه می‌شود. این روی‌کرد از طریق تناقضِ شخصیتی، مأمور مخفی را به دلیل تفحص و نزدیک شدن به سوژه به این گمان می‌رساند که همان «س. م» است. تأکید پایانی داستان هنگامی که «س. م» کارت شناسایی مأمور را بر سینهٔ خود سنجاق می‌کند و مأمور هم عینک «س. م» را بر چشم‌های خود می‌گذارد، مسألهٔ تناقض و دریافت نسبی شناخت را مطرح می‌سازد:

«شاید کارهای آن شب به واسطهٔ آن هوای بارانی بود و صدای آب رودخانه و فاصلهٔ ما تا سنگ‌فرش زیر پل و تنهایی ما دوتا توی آن غرفه. یا حتی محرک اصلی این عینک دودی است که آقای س. م. پشتش پنهان بود. وقتی کسی چشم‌هایش پیدا نباشد، وقتی آدم ببیند و یا فکر کند که او را نمی‌بیند؛ آن هم کسی مثل آقای س. م. که پس از یک هفته پیداش شده باشد. حتماً هوس می‌کند کاری بکند که تا حالا نکرده است؛ کاری که غیر از سگ‌دو زدن باشد. و تازه کارت. . . من که خودم را نمی‌بخشم. اما درست مثل این بود که آدم کارتش را نشان خودش بدهد، یا خودش را توی آینه ببیند و خیلی ساده موهایش را شانه بزند و یا نزند. »[۱۰]

به این ترتیب اظهارات ضد و نقیض (در داستان شبِ شک) ، ساختار پاره‌پاره (در اکثر آثار گلشیری) و ویژگی غالب معمایی (در چند داستان ذکر شده) نشانه‌هایی هستند که با اصرار بر شخصیت تغییرپذیر آدمی و حقیقت نامطمئن، امکانات شناخت را از خود و دیگری به سمت و سوی مسألهٔ هستی و وجود تغییر می‌دهند.

سویهٔ دیگر عدم قطعیت را بایست در نحوه و نوع پایان‌بندی اثر جست‌وجو کرد، چنان که داستان عملاً پایانی نامعلوم را بر می‌گزینند. این مؤلفه البته از ویژگی‌های داستان‌های مدرن بشمار می‌آید، چه در این گونه آثار مخاطب با فرجامی نامعیّن روبه‌رو می‌گردد که خود به واسطهٔ صناعت ابهام بوقوع می‌پیوندد. دیوید لاج این مبحث را با قیاس داستان‌های کلاسیک قرن هجدهمی و همین‌طور رآلیستی قرن نوزدهمی به توضیح می‌نشیند. او عنوان می‌کند که اگر طبق قرارداد نانوشتهٔ میان نویسنده و مخاطب، فرایند گسترش وقایع رمان بی‌هیچ ابهامی صورت می‌گرفت و شخصیت‌ها بیش‌تر و به‌تر شناسانده می‌شدند و در پایان نیز وقایع با فرجامی قطعی بوقوع می‌پیوست اما در آثار مدرن و پسامدرن دیگر هیچ اصراری به پای‌بند بودن به چنین قراردادی وجود ندارد. [۱۱]

وانمود کردن این مطلب که واقعیت داستانی با واقعیت عینی و بیرونی منطبق نیست، به علاوهٔ به مشارکت گرفتن خواننده در تعیین و حتی تغییر واقعیت، خواننده را

www.SID.ir

Archive of SID

با این مسأله مواجه می‌کند که متن عامدانه به نفی واقعیت می‌پردازد، ولی با این تفاوت که آثار مدرنیستی تنها به نامعین بودن پایان بسنده می‌کنند و آثار پست‌مدرنیستی از تن‌دادن به هرگونه فرجامی سرباز می‌زنند.

گلشیری در دو داستان کوتاه «شب شک» و «معصوم اول» (۱۳۴۹) با وجود آن که هیچ‌گاه به مانند نویسندگانی چون براتیگان، فاولز و بارت با تمهیدات پایان‌های متعدد و سخره‌گیری نحوهٔ پایان‌بندی آثار پسامدرن عمل نمی‌کند و روی‌کردی تقریباً مدرنیستی را پی می‌گیرد اما به وسیلهٔ به حاشیه راندن حادثه و واقعه‌ای که کلیهٔ پیرنگ اثر را تحت شعاع قرار داده، خواننده را در جهت درک چیستی وقایع ـ و نه چرایی آن‌ها به تکاپو می‌اندازد. چنین مسأله‌ای در داستان «معصوم اول» قابلیت بررسیی بیش‌تر دارد. این داستان در قالب نامه‌ای است که معلم روستا جهت توضیح آن چه که به تازگی در روستا رخ داده برای برادرش می‌نویسد. ماجرا در واقع روایت ذهنی معلمی است که در روستا اتفاق افتاده که البته روایت‌های راویان مختلف از زبان معلم بر ابهام واقعه بیش‌تر می‌افزاید. ابهام تنیده در لایه‌های زیرین اثر و پیوند داستان با اسطوره از طریق جست‌وجوی باورها و اعتقادات مردم ـ در این داستان ـ هم ریشه در هراسی ناشناخته از ماورا دارد و هم در گرو عدم شناخت چیستی و چرایی آن هراس که بازنمودهای آن ـ در این اثر همانند مترسک ـ با اتکا به همان قدرت آن جهانی، مورد تقدیس مردم روستا قرار می‌گیرد:

«در این [داستان] شکل داستان‌سرای غربی با مضامینی برگرفته شده از اساطیر مذهبی شرق در آمیخته و فضایی غریب پدید [می‌آورد]. گلشیری با تأکید بر جنبهٔ مابعدالطبیعی اسطوره می‌کوشد مناسباتی خیالی پدید آورد و از طریق فاصله‌گذاری با واقعیت‌های روزمره، نوعی ناشناختگی و تازگی به آثار خود [ببخشد]. به رازآمیز کردن واقعیت، از راه اسطوره‌ای ساختن آن روی می‌آورد و وحشت خویش را از راه برون‌افکنی هراس‌های انباشته شده در ناخودآگاه جمعی، بازتاب می‌دهد تا جامعه‌ای را توصیف کند که ساختارش براساس ترس بنا شده است. »[۱۲]

بنابراین شناخت لایه‌های پنهان اسطوره‌ای داستان، پایانی نامعین می‌طلبد تا در پایان، خواننده علت نفوذ ترس و وقایع روی‌داده را به وسیلهٔ مترسک نتواند تشخیص دهد و چاره‌ای جز یافتن مابه ازاهای آن در جهت توضیح و تفسیر رخ‌دادها نداشته باشد و طبیعی است که چنین مشارکتی شناختی دیگرگونه از هستی را موجب می‌شود. گفتار پایانی معلم ـ با وجود آن که از سرنوشت کلیهٔ شخصیت‌ها مطلع شده‌ایم ـ

www.SID.ir

Archive of SID

هنگامی که سرانجام به صدای پای مترسک در تنِ هوا اشاره می‌کند، گویای وحشت ذهنی مردم است که در وجود چیزی (مترسک) عینیت می‌یابد:

«نه، من این چیزها را می‌فهمم، اما مسأله تپش لعنتی قلب من است و هوا، تن هوا، برای این که او توی هواست که هست و من حالا، همین حالا، صدای آن دوتا کفش ورنی عبدالله را می‌شنوم و می‌دانم که تو، حتی تو، صدایش را می‌شنوی، صدای دوتا کندهٔ بزرگ را که به زمین می‌خورد. پیری هم حتماً می‌شنود که صدایش در نمی‌آید و حالا روی دوتا دستش نیم‌خیز شده و گوش‌هایش را تیز کرده و آن بوی عجیب ـ اما آشنا ـ را با شامهٔ تیزش حس می‌کند. بازهم برایت می‌نویسم. زن و بچه‌هایم همه سلام می‌رسانند. »[۱۳]

۲ـ روایت پیچیدهٔ ذهنی و استفاده از شگرد تصاویر سینمایی و اقتباس در رمان «شازده‌احتجاب»

سیر مطالعهٔ ادبیات داستانی ایران هر محقق را از ابتدا به این گمان می‌رساند که بخشی عظیم از ادبیات داستانی ایران ـ لااقل از دهه‌های چهل و پنجاه به بعد ـ مبتنی بر مضمون‌گرایی بوده است که البته هر یک بنا به شرایط و موقعیت‌های زمانی ـ مکانی خلق اثر، مقتضیاتی متفاوت دارد. داستان‌ها دیدگاه‌های مختلف جامعه‌شناختی، اسطوره‌شناختی، روان‌شناختی و ادبی را مطرح می‌سازد که جهت بررسی لایه‌های پنهان متن نمی‌توان نسبت به آن‌ها بی‌تفاوت بود. شاید به همین علت است که کار نقد، تحلیل فرم، زبان و محتوا همواره با روی‌کردهای معرفتی درهم تنیده و تفکیک‌ناپذیر شده است.

اما روند تحول داستان‌نویسی ایران را بایستی با تغییر و تحول زبان و تغییر کارکردهای آن به نفع ویژگی‌های ساختاری یکی دانست. مهم‌ترین وجه تمایز گلشیری نیز با نویسندگان پیش و پس از خود بی‌توجه نبودن به مسایل فنی و تکنیکی داستان و هم‌راستا بودن آن‌ها با محتوای داستان است؛ چنان‌چه مثلاً شک در باورداشت‌ها، تردید به هستی و کارکردهای جهان پیرامونش را در سبک داستان و ویژگی زبانی او می‌توان براحتی دریافت.

اهمیت داستان بلند «شازده‌احتجاب» را در داستان‌نویسی ایران بایست به دلیل گشایش همین راه‌های تازه و امکانات روایت ذهنی دانست که البته گلشیری با نگاه به تجربه‌های غرب، بدرستی توانایی‌ها و استعدادهای بالقوه در زبان را بیرونی می‌کند. این شیوه‌های تک‌گویی که پیش‌تر در متون قدیمی و حکایات و سرانجام آثاری چون

www.SID.ir

Archive of SID

داستان کوتاه «فردا» و «بوف‌کور» اثر صادق هدایت اتفاق افتاده بود، زمینهٔ آن مؤلفه‌هایی شد که گلشیری در این اثر بکار می‌گیرد:

«این نویسنده توانسته برخی امکانات نحوی زبان فارسی را برای روایت ذهنی چنان بعمل آورد که خواننده، هنگام خواندن آن دسته از داستان‌های موفق گلشیری، نویسنده را فراموش کند و بپذیرد که در مقابل ذهن یک شخصیت قرار دارد. هنگام روایت ذهنی (تک‌گوییِ درونی و سیال ذهن) نحو، مسیر جمله‌ها، توقع دلالتی از کلمات، اهمیت‌های دستوری، جهش یا عقب‌گرد در زمان، مفصل‌های جمله‌ها (خط ربط آن‌ها) ، تکیه بر هوش و قدرت استنتاج خواننده، نحوهٔ اطلاع رسانی، ارزش کلمات، نقش زمان‌های افعال. . . و گاهی حتی لحنِ روایت فرق دارد با وقتی که روبه‌رویم با روایتِ گفتاری، یعنی روایتی که راویش رو به مخاطبی دارد. این تفاوت را به معنای تمایز «سوسوری» هم می‌توانیم شناسایی کنیم.[۱۴]

اما پیش از پرداختن به کارکردهای مدرنیستی و حتی بعضی از ویژگی‌های پست‌مدرنیستیِ این روایت، بایست این مسأله را مورد نظر قرار داشت که گلشیری با مدنظر قرار دادن داستان رآلیستی، زوالِ اشرافیت زمین‌دار را در حیطهٔ روان‌شناسی فردی ـ و نه اجتماعی ـ به روایت می‌نشیند. او در مقاله‌ای به نام «سی سال رمان‌نویسی» قبل از تفسیر سه رمان «بوف‌کور» صادق هدایت، «ملکوت» بهرام صادقی و «سنگ صبور» صادق چوبک مقدمه‌ای را ارائه می‌دهد که بر طبق آن ویژگی‌های داستانی متحول شده را با ویژگی‌های جهانی برمی‌شمرد. در این مقدمه با مطرح کردن آن که نه رسالت رمان‌نویس و نه حتی اثر آن است که نسخهٔ تمام‌نمای منطبق با زمان و واقعیت‌های آن باشد، پرداختن به زمان را خصیصهٔ اصلی رمان قرن بیستم می‌داند و با استناد به خردهٔ آندره ژید در مقابل ناتورالیست‌ها، عنوان می‌کند که دغدغهٔ رمان‌نویسان امروزه پرداختن به لایه‌های عمق زمان است.[۱۵]

پیرنگ این داستان، روایت سوم شخصی است که در لابه‌لای آن روایت‌های اول شخصِ کاراکترها قرار داده شده است. این تمهید به اضافهٔ گرته‌برداری دقیق از واقعیت مهم‌ترین علت موفقیت این اثر است. اما مواردی را که بایست به جست‌وجوی آن‌ها در این روایات پیچیدهٔ ذهنی پرداخت، روی‌کردهایی است که براساس چندپارگی، هم‌زمانی لحظه به لحظه به جهت تطبیق با واقعیت و جریان یافتن روایت‌ها و آثار گذشته بشمار می‌رود که در ساختار مدرن این اثر شکل گرفته است. از این میان می‌توان دو مؤلفهٔ اتکا بتصویرسازی براساس اصول سینمایی[۱۶] و اقتباس آگاهانه و تأثیرپذیری را می‌توان بسنده دانست.

www.SID.ir

Archive of SID

همین‌طور که نمی‌توان منکر تأثیر بسزای سینما و تلویزیون در یک قرن اخیر بر ادبیات داستانی غرب و همین‌طور آثار پسامدرنیستی شد، تداوم و تشدید شیوهٔ تصویرسازی داستان «شازده‌احتجاب» ــ با وجود آن که مطلقاً جزو نگره‌های پست‌مدرنیستی محسوب نمی‌شود ـ را نیز در آثار نویسندگان نسل‌های بعدتر چون قاسم کشکولی، بیژن نجدی، کورش اسدی و منیرو روانی‌پور نمی‌توان بکلّی نادیده انگاشت.

لری مک کافری در مقالهٔ «ادبیات داستانی پسامدرن» با اشاره به وضعیتی که تصویر در دههٔ شصت ایجاد کرده است، این مسأله را گوش‌زد می‌کند که نویسندگان نیز همانند عامهٔ مردم در دنیای تصویر و مابه ازاهای فراوانش غرق شده‌اند. او با برشمردن تأثیرات متقابل ادبیات و سینما، مؤلفه‌های آگاهی از فرآیند ساخت اثر و بازتابندگی تمهیدات (در مقابل تمهید اتصال کوتاه) ، برش‌های سریع، نماهای پرشی و استفاده از تدوین موازی (در مقابل جملات کوتاه و روایت تکه‌تکه) ، تأکید بر نماهای بسته (در مقابل تأکید بر فن مجاز) را به عنوان شاهد ادعاهای خود بر می‌شمرد. [۱۷]

گلشیری با آگاهیِ پنهان و حتی آشکارِ چنین تأثیراتی عکس و توصیفات عکس‌گونه را بهانهٔ شروع روایت خود می‌کند تا جدا از بهره‌گیری برش‌های ذهنی و پرش‌های زمانی، با تداخل زمان دور و نزدیک در هم‌دیگر، گذشته را در حال زنده کند. شیوهٔ شروع روایت، هنگامی که پدربزرگ یا همان جد کبیر از قاب عکس خود بیرون می‌آید، نشان از توانایی نویسنده‌ای دارد که هم شناختی درست از امکانات زبانی دارد و هم آن که توصیفات تصویرگونه را بدرستی در راستای تداخل زمان‌های گذشته بکار می‌گیرد:

«و سرفه کرد، بلند و کش‌دار و فهمید که نمی‌تواند و رها کرد تا پدربزرگ هم‌چنان عکسی بماند نشسته بر تختی یا بر پشت اسبی رام و یا پشت آن تودهٔ گوشت بی‌شکل و زنده و خندان.

و پدربزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گرد و خاک که نشست، شازده رنگ تاسیدهٔ صورت پدربزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را در دو لایهٔ گوشت غبغب را. پدربزرگ گرد روی آستینش را تکاند. سرداری شمسه‌اش بی‌رنگ بود. خط شکستهٔ عکس هنوز روی شانهٔ چپ پدربزرگ داشت شکل می‌گرفت. اما شازده باز عین خیالش نبود تا بلند شود و مثل آن روزها جلوش دست به سینه بایستد و مدام بگوید:

ـ بله قربان. »[۱۸]

www.SID.ir

Archive of SID

بنابراین داستان با قطع و وصل‌هایش به مانند تصاویر نگاره‌های ایرانی همه چیز را با دیدی هم‌زمان و متقارن در کنار یک‌دیگر بتصویر می‌کشد و البته این خود در گیر و بیان شاعرانگی متن است. متنی که با اتکا به دو مؤلفهٔ ترکیب و ابداع، جوهرهٔ شعری را با چیدن تصاویری کوتاه، گیرا و متداخل از طریق شیوهٔ روایت، رمزها و تصاویر، جان‌بخشی می‌کند و در سطح عاطفی با خواننده ارتباط برقرار می‌سازد. پیوند سه روی-داد مرگ پدربزرگ، مادربزرگ و پدر شازده، مهم‌ترین مصداقی است که در این باره می‌توان بدان استناد کرد. گلشیری با درهم‌کناری این سه واقعه و با بهره‌جستنِ عناصر، تصاویر و نمادهای مشترک و تکرار موتیف‌ها[۱۹] با تکیه بر سنت‌ها و ریشه‌های بومی، هم از بیان شاعرانه و ایجازگون مستتر در روایات کهن استفاده می‌کند و هم از این شیوه جهت کاربست عنصر خیال در تکنیک سیال ذهن یاری می‌گیرد:

«با وجود درهم‌آمیزیِ زمان‌ها و حادثه‌ها، وجود انظباطی درونی، داستان را به ترکیبی منسجم از شعر واقعیت و کابوسِ تاریخ مبدل می‌کند. علت توفیق رمان در آن است که نویسنده توانسته است با پیش‌بردن وقایع در زمان‌های متفاوتِ گذشته صناعت مناسبی برای بیان یک زندگیِ میرا بیابد. »[۲۰]

اما مورد دیگر که ارتباطی محکم‌تر با مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرنیستی دارد ویژگی اقتباس و تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم این اثر با رمان «بوف‌کور» است. البته با وجود آن که در جای خود بطور مفصل به بررسی خصیصهٔ بینامتنیت در کلیهٔ آثار گلشیری پرداخته می‌شود، ولی می‌توان در این مقال تنها به وجوه اشتراک آن موتیف‌ها پرداخت. لیکن پیش از آن بایست این مطلب را مدنظر قرار داد که اگرچه صادق هدایت در رمان «بوف‌کور» با دستاویز قراردادن اسطوره در بافتی کاملاً بومی به بهره‌گیری از افق‌های جهانی می‌پردازد، اما گلشیری با وجود الهام از فرم روایی، اشخاص داستان و از همه بیش‌تر نقش‌مایه‌های «بوف‌کور»، نگرش تاریخی را جای‌گزین رمز و اسطوره‌ای می‌سازد.

تناظر دیالکتیکی این دو اثر به اعتقاد عنایت سمیعی در مقالهٔ «گفت و گوی درونی متن‌ها» به دو لایهٔ معرفت‌شناختی و ساختاری قابل تأمل است. لایهٔ معرفت‌شناسانه که خود ریشه در سنت و فرهنگ دارد، هم در نگاه راویِ «بوف‌کور» و هم «شازده‌احتجاب» که بازتابی از تفکر اسطوره‌ای است، دیدی ثنویت‌گونه را در تقسیم‌بندی جهان به دو ساحت مقدس و نامقدس ـ زن اثیری در برابر لکاته در «بوف‌کور» و فخرالنساء در مقابل فخری ـ دنبال می‌کند که البته گلشیری با دو تکه

www.SID.ir

Archive of SID

کردن فخری و سلب هویت کردن او به وجهی تلویحی به نگاه تاریخی ـ اجتماعیِ طبقهٔ زمین‌دار نسبت به طبقهٔ فرودست اشاره دارد.

اما در لایهٔ ساختاری که وجوه‌اشتراکات آن در تکنیک روایی دو اثر و بویژه کاراکترها بسیار عیان است، گلشیری از همان نقش مایه‌ها و خصیصه‌هایی سود می‌جوید که پیش‌تر صادق هدایت در «بوف کور» سودجسته بود. منتها با وجود همهٔ شباهت‌ها گلشیری جهانی را می‌آفریند که هم به لحاظ ذهنی و هم عینی کم‌ترین شباهت را به «بوف کور» دارد:

«با آثار گلشیری تکنیکی تازه در داستان‌نویسی عرضه شده است. این تکنیک از ادبیات بوف کوری آغاز می‌کند، ولی در نیمهٔ راه هویت و شکلی مستقل می‌یابد. قدرت فنی گلشیری در خلق شیوه‌ای ایهام‌آمیز بکار می‌رود که طی آن زمان‌ها و حوادث و مناظر درهم می‌ریزد و با یک‌دیگر تداخل و تداعی می‌کند. مثلاً در قصهٔ شازده‌احتجاب ماجرای خونین چهار نسل در ذهن فرد چهارم بازسازی می‌شود، اما نه به شیوهٔ مألوف و آشنای رجعت به گذشته. بلکه این گذشته است که در اکنون حضور می‌یابد». [۲۱]

به علاوهٔ ساختار روایی مبتنی بر جریان سیال‌ذهن در هر دو اثر، این همانیِ تثلیث‌گون سه شخصیت اصلیِ راوی، زن اثیری، لکاته در «بوف کور» و شازده، فخرالنساء و فخری در «شازده‌احتجاب»، از مهم‌ترین نمودهایی است که با قیاس این کاراکترها به‌تر می‌توان به شباهت‌های ماهوی میان آن‌ها پی‌برد. در کنار این‌ها بایست به شخصیت فرعی مرد قوزیِ «بوف کور» و مرادِ «شازده‌احتجاب» نیز اشاره کرد که هر دو در داستان کالسکه‌رانند و هم انگار تجسمی‌دیگرگونه از مرگ. [۲۲]

دربارهٔ نقش‌مایه‌ها و صحنه‌های این دو رمان نیز بایست این مطلب را مدنظر قرار داد که جهان درونی دو شخصیت محوری هر دو به واسطهٔ تصویر است که بازنمایی می‌شود. به این ترتیب که راویِ بوف کور از طریق نقاشی‌های روی جلد قلم‌دان و «شازده» نیز از طریق عکس‌های خانوادگیش به بازپروری گذشته می‌پردازد. این نقش‌مایه‌ها عبارت است از: [۲۳]

۱. چشم: راویِ «بوف‌کور» چشم لکاته را با گزلیک در می‌آورد و جد کبیر و همین‌طور شازده در «شازده‌احتجاب» که به ترتیب چشم گنجشک‌ها و عکس‌ها را درمی‌آورند.
۲. رابطهٔ خویشاوندی: لکاته در «بوف‌کور» دختر عمهٔ راوی است و فخرالنساء در «شازده‌احتجاب» دختر عمهٔ شازده.
۳. گل: گل نیلوفر در «بوف‌کور» و گل میخک در «شازده‌احتجاب» مرتباً در لایه‌های رمان تکرار می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

۴. جنبه‌های نمایشی مشترک: عشق‌بازی لکاته با راوی کنار جسد مادرش و شازده با فخری در کنار جسد فخرالنساء، یادآور دوران کودکی است که راوی دختر عمه را در کنار رود سورن با لباس ابریشمی سیاه می‌بیند و شازده دختر عمه‌اش را در کنار جوی آب و با همان لباس سیاه می‌نگرد. وجود جلاد در هر دو داستان، صحنه‌های کالسکه‌رانی و...

۳- حضور نویسنده و دغدغهٔ نوشتار داستان در رمان «کریستین و کید»

رمان «کریستین و کید» (۱۳۵۰) در آثار گلشیری یکی از پرمایه‌ترین آثاری است که اکثر مصداق‌های پست‌مدرنیستی را می‌توان در آن جست‌وجو کرد. این اثر که روایتی عاشقانه را به بررسی می‌نشیند، به اعتقاد نویسندگان و منتقدان امروز از تکنیکی‌ترین آثار گلشیری بشمار می‌رود. هرچند که در زمانِ چاپش به دلیل سلطهٔ نقد مارکسیستی از طرف منتقدان مورد توجه قرار نگرفت و گاهی هنوز هم این‌جا و آن‌جا با همان معیارها سنجیده می‌شود:

«گلشیری با رمان شازده‌احتجاب به عنوان رمان‌نویسی مبدع رخ نمود، اما کریستین و کید توقفی در مسیر آفرینندگی اوست. خصلت طبیعی، صراحت شاعرانه و شور انسانی، به شازده‌احتجاب نوعی خلوص هنری می‌بخشد که در کریستین و کید به تعقید مبدل می‌شود. جای تشکل درونی شازده‌احتجاب را نوعی پیچیدگی ساختگی می‌گیرد و جای مکاشفانهٔ انسانی آن را نوعی خودبینی تنگ‌نظرانه». [۲۴]

اما واقعیت آن است که این پیچیدگی کلامی با فرض آن که برپایهٔ تجربه‌های رمان نو نیز گرته‌برداری شده باشد، [۲۵]کاملاً براساس شیوه‌های سنتی روایت شرق بنا شده است. خاصیت تکه‌تکه‌گویی که ساختار ذهنی ایرانی را دربردارد به علاوهٔ وقوف از جریاناتی که هنر و ادبیات جهان با آن روبه‌روست «کریستین و کید» را به رمانی بدل می‌کند که دست کم در ابتدای دههٔ پنجاه از سطح متعارف داستان‌خوانیِ زمانهٔ خود فراتر می‌رود. پیش از بررسی مؤلفه‌های مورد نظر به‌تر می‌دانم مسأله‌ای دیگر را مد نظر قرار دهم و آن اصلی نیست جز شناخت و درک واقعیت به وسیلهٔ نویسنده که به اعتقاد گلشیری روال کار آثار قرن نوزدهمی را تشکیل می‌داد. اما اتفاقی که امروز در این عرصه رخ‌داده، مطرح شدن متن داستان است و متعاقباً زمان نوشتار و حضور نویسنده در آن متن. گلشیری این مسأله را بارها بازگو کرده که اگر مشخصهٔ آثار پیشامدرن پنهان کردن نویسنده در پس و پشت زبانش است، اما در آثار متأخر امروز نویسندگان با برجسته نمودن کلامشان حضور خود را آشکار می‌کنند. [۲۶]

www.SID.ir

Archive of SID

این تمهید که از طرف منتقدان، اتصال کوتاه و دور باطل نامیده می‌شود، به شکلی کاملاً ضمنی و منطبق با مضمون و محتوای داستان در اکثر داستان‌های گلشیری اتفاق می‌افتد. از همین جهت است که در آثار بلند «معصوم پنجم» (۱۳۵۸) ، «دست تاریک، دست روشن» (۱۳۷۲) ، «خانه روشنان» (۱۳۷۰) ، «حریف شب‌های تار» (۱۳۷۳) ، «نیروانای من» (۱۳۶۶) و. . . نویسنده به قالب محوری‌ترین شخصیت داستان درمی‌آید که اغلب نیز خصوصی‌ترین وجوه شخصی خود و تجربیاتش را در آن بنمایش می‌گذارد.

اما آن‌چه که «کریستین و کید» را از اهیمت ویژه‌ای برخوردار می‌سازد، سطح خوانش این رمان است که به اعتقاد شهریار مندنی‌پور در زمان نگارشش نسبت به آثار متداول آن روزها بسیار آشنازدایانه و شورش‌گرانه بوده است. شیوهٔ ابهام و نوع نحو جملات، رفت و بازگشت‌های بی‌پایان گرد یک موضوع، گم‌گشتگی مراجع ضمایر، گفتن و نگفتن‌ها، عدم توضیح تعمدیِ نویسنده راجع به موضوعات مطرحه، وجود جملات معترضه لابه‌لای متن و همین‌طور تجلی گفته‌های گذشتهٔ دیگران در زمان حال روایت و منطبق بر شیوهٔ تک‌گویی درونی، از سازه‌های قابل بحث در این اثر است که خوانندهٔ ناآشنا و کم‌خوان دیروز و حتی امروز را وادار می‌کند تا به مانند خاطره‌ای که در ذهن تجلی می‌یابد، با آن برخورد کند. [۲۷]

«چرا به من می‌گفتند، یا می‌گویند؟ تازه مسألهٔ اساسی این نیست. آن‌ها می‌توانستند ساعت‌ها، هفته‌ای یکی دو شب، با هم باشند و بی‌دغدغهٔ مزاحمتی بگویند، برای هم، و هرچه دلشان بخواهد و دیگر این که مرد، دوستم، خوب می‌توانست انگلیسی حرف بزند و زن ـ که انگلیسی است ـ اجباری نداشت در چشم‌های او نگاه کند و جمله را از اول تکرار کند و دنبال لغت آسان‌تر و دم دست‌تری بگردد [. . .] مرد، دوستم، هم نمی‌توانست همه‌اش را بگوید. تکه‌تکه می‌گفت. مثل این که می‌خواست هر اتفاق را ـ مثلاً یک نگاه را ـ بکلّی که نمی‌دانستم چیست اضافه کنم و بعد بگویم که چه‌طور شده است، یا می‌شود. یا اصلاً چون هفته‌ای یکی دوباره می‌گفت حسب حال بود، جزئی بود که فراموشم می‌شد. یا نمی‌دانم چرا نمی‌خواستم به بقیهٔ آن‌ها که می‌دانستم و حس می‌کردم بچسبانمش. حالا هم نمی‌خواهم. فقط برای (رزا) است که می‌نویسمشان». [۲۸]

همان‌طور که در این مصداق قابل استناد است تأکید راوی بر بازنگری ذهنی و آن‌چه که بر او رفته است، اثری را پدید می‌آورد که تجربه‌های گذشته از طریق فرایند نوشتن بار دیگر و این بار از دریچهٔ ذهن راوی بوقوع می‌پیوندد. بازگویی روابط موجود در داستان از جمله آشنایی راوی و روابط جنسی ـ عشقی مردهای دیگر با (کید) به

www.SID.ir

Archive of SID

گونه‌ای پاره‌پاره و منطبق بر صنعت مجاز (جزء به کل) و ایهام از جمله خصایصی است که در تمامی اثر و بخصوص فصل اول (عروسک چینی) این رمان صورت می‌گیرد. تکنیک مجاز در این داستان و آثار بعدی گلشیری با اهمیت بر لحظه‌ای از ماجرا، ساخت گوشه‌ای از واقعیت و شخصیت ـ در عوض پرداخت کلی اشخاص و روابط مابین آن‌ها ـ و تکنیک ایهام با پیچش‌های مفهومی‌دربارهٔ توضیح ماجرا و روابط و طفره‌روی مستقیم از گره‌گشایی ـ در قالب جملات معترضه و پراکنده‌گویی ـ اگرچه از جمله مؤلفه‌های رمان نو محسوب می‌گردد، اما بیش‌تر ریشه در سنت شاعران سبک عراقی[۲۹] دارد که تجربیاتی غنی در این‌باره صورت داده‌اند.

«کریستین و کید» روایت هفت عاشقانه‌ای است که بر عنوان هر بخشش جملاتی دربارهٔ آفرینش جهان از کتاب «مقدس» نقش بسته است. این تمهید شاید به تقابل آفرینش زمین و آسمان‌ها توسط خداوند و خلق داستانی که نویسنده ضمن تجربه‌های زندگیش، قصهٔ آن‌ها را می‌نویسد اشاره دارد. علاوه بر این حضور نویسنده و جست‌وجوهای تکنیکی و تداخل متونی که نویسنده، داستان‌ها را براساس آن‌ها می‌نویسد و تغییر زاویهٔ دید روایت در فصل سوم از دیگر مؤلفه‌های مطرح در این اثر است. این فصل که عنوان (زنی با چشم‌های من) را دارد، روایت زنی به نام (فاطمه) است که به ذکر وقایع رفته بر او و راوی می‌پردازد. در واقع مهم‌ترین کارکردِ این تغییر زاویه دید، اهمیت مسألهٔ نوشتار برای نویسنده‌ای است که سعی دارد از دریچهٔ نوشته‌هایش به بازنگری خود و گذشته‌اش بپردازد. بنابراین همهٔ روابط عشقی و حتی جنسی رمان، در نظر راوی دست‌مایه و بهانه‌ای می‌گردد جهت نوشتن آن‌ها، اما در همین اثنا ناگهان راوی نیز از دید زنی کور بیان می‌شود. زن، راوی و خود را دایم در نوشتار تراش می‌دهد، غافل از آن که خود (زن) زاییدهٔ نوشتهٔ همان راوی است. چنین دَورانی (نوشته به زعم کسی در دل نوشته‌ای از کسی دیگر) به اعتقاد بسیاری هنوز هم در ادبیات داستانی ایران نو و دست نخورده است. گفتار پایانی این فصل خود بیش‌تر توجیه‌گر موارد یاد شده است:

«اما فکر نکن که من می‌خواهم از حق حیات خودم دفاع کنم، از حق بودنم روی این زمین. . . یادت هم باشد نباید از این موقعیت نتیجه‌بگیری، از این ظلم نمی‌دانم خدا، یا طبیعت نسبت به من که مثلاً خدا نیست. خدا هست. حتماً. اما، خوب، گاهی. . . خوب نیست. نباید هم باشد. برای این‌که من. . . گفتم که با پوستم حس می‌کنم. حالا هم که می‌خواهی. . . یعنی آن شب هی می‌پرسیدی: «چه کسی را دوست داری؟» باید بتوانی تحمل کنی، مجبوری بشنوی که من دوستت دارم. باور کن. آن‌هم تو را، مثل تو

www.SID.ir

Archive of SID

آدمی را که حالا. . . یا بعد ـ نمی‌دانم ـ می‌روی سراغ کریستین و بهش می‌گویی که. . . خوب، بگو! مهم نیست. اصلاً می‌توانی بروی و یک داستان در مورد من بنویسی. می‌دانی، حتی می‌توانی اسم من را هم بیاوری. مختاری. مهم نیست. دیگر برای من مهم نیست. گفتم که من از کسی انتظار ندارم. »[۳۱]

از دیگر کارکردهای تغییر زاویه دید در این روایت پرده‌دری از ناگفته‌ها، واقعیات و مهم‌تر، شخصیت راوی است که غالباً خود ـ حتی نام و مشخصات ظاهریش ـ را پنهان می‌کند و از طریق کنایه و پوشیده‌گویی به بررسی روابط میان خود و دیگران می‌پردازد.[۳۲] این عمل به واسطهٔ زن در رمان اتفاق می‌افتد. (فاطمه) همه هر آن‌چه که راوی در فصول پیشین در مورد رابطهٔ خود با کریستین ناگفته گذاشته بود، بیان می‌کند و بار دیگر مسألهٔ نسبی شناخت از منظری دیگر و این بار به یاری تکه‌گویی به عنوان شکل معتبری از واقعیت و ناگزیری از ادراک تام و کمال واقعیت مطرح می‌شود:

«حالا بگو ببینم وقتی با انگشتت آن‌قدر آرام، آن‌قدر ماهرانه لب‌های مرا لمس می‌کردی و گاهی تند، طوری که انگار انگشت تو نیست و هست، انتظار داشتی من چه کار کنم؟ مگر منتظر نبودی که انگشتت را ببوسم؟ برای همین چیزهاست که به کریستین گفتم: «ازش می‌ترسم. » خوب، وقتی بوسیدم چرا دیگر بس نکردی؟ من فهمیدم که دارم می‌لرزم. فهمیدم که لب‌هام دارد می‌لرزد [. . .] اما فکر کردم اگر ببوسم تمامش می‌کنی، آن‌هم درست وقتی که آن رفیقهٔ لعنتیت آن روبه‌رو نشسته بود. خوب، مگر ننشسته بود؟ تازه دو ساعت پیشش تمام رابطهٔ خودش و تو را برای من گفته بود. حالا چرا به من. راستش را بگو با او هم داری بازی می‌کنی؟ نکند آن‌چه را که خوانده‌ای، توی رمان‌ها مثلا، داری روی یک آدم زنده پیاده می‌کنی؟»[۳۳]

حسین سناپور در مقاله‌ای به نام «شناخت سبک گلشیری در آینه‌های معرق کریستین و کید» ضمن بررسی تمهیدهای مورد اشاره، ویژگی‌های شاخص این رمان را در سه بخش معنا و سبک، شباهت شخصیت‌ها و آینه‌های معرق، هم‌چون یک سبک به بررسی می‌نشیند که البته هم در مورد وجوه شباهت میان شخصیت‌ها جهت درهم کناری اجزا و دوری از روی‌کردهای شخصیت‌پردازی آثار کلاسیک ـ که براساس عنصر تفاوت منحصر به فردشان پردازش می‌شدند ـ و هم در نظر گرفتن نوشتن به عنوان عملی ذهنی، رگه‌هایی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی را بخوبی می‌توان بازشناسی کرد. در کنار موارد یاد شده، تأکید روایت بر مفهوم وجودشناسانه، مؤلفهٔ اتصال کوتاه، تأخیر در فرآیند روایت، دخالت مستقیم راوی و همین‌طور جای‌گزینی تردید به جای یقین در ساختار اثر از جمله مواردی است که در جای جای فصول مختلف رمان قابل اشاره است:

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۱- مسألهٔ وجود

پرداختن به مفاهیم مرگ، زندگی، عشق، سکس و مسألهٔ بودن که فرد بـه دنبـال دلیلی برای آن می‌گردد یا راهی برای اثبات بودنش انتخاب می‌کند به همراه شـیوهٔ فـرم دادنِ استفاده از تکه‌هایی پراکنده که براساس شباهت‌های مفهومی استوار گردیـده و در تمامی فصول این رمان قابل تأمل و استنباط است. [۳۴]

۳-۲- اتصال کوتاه

همان‌طور که مفصل به این مورد اشاره شد، حضور نویسنده در روایـت و دغدغـهٔ نوشتار داستان و اضافه بر آن دوری از شرح وقایع و در عوض آن تحلیل و تفـسیر وقـایع جهت نوشتن آن داستان از خصوصیاتی اسـت کـه چـه در ایـن اثـر و حتـی دیگـر آثـار گلشیری مکرراً تکرار می‌شود:

«آرام باش، مرد. اما اشتباه از من نبود. می‌خواستم و بارها گفته بـودم، حتـی بـه کریستین، که من تماشاچی بودن را ترجیح می‌دهم، روی صحنه بد بازی می‌کنم. یعنـی نمی‌شود بازی کرد و هم فکر کرد که بازی می‌کنم و هم به نوشتن، به ثبـت کـردن و یـا راست و ریست کردن داستانی از این جدی بازی‌ها. . . خفه شدم. راستش آن‌قدر ـ حـالا را می‌گویم ـ زندگی ـ اگر بشود اسمش را زندگی گذاشت ـ در من و نه در کنار من تنـد می‌گذرد که گاه فکر می‌کنم مجال ثبتش نیست، چه برسـد بـه ایـن‌کـه روزی از آن‌هـا خمیرمایه‌ای برای. . . به هر صورت سریع است» [۳۵]

جدا از ایـن مـسأله آن‌جـا کـه کریـستین بـه اروپـا مـی‌رود و راوی مـستأصل از ناکامیش در راه شناخت خویش و دیگری ناگهان به گریه می‌افتد، داستان با بازگشت بـه سوی خود ـ اشاره به عنوان فصل اول این رمان ـ و به صورت سرگذشت در قالب رمـانی در می‌آید. بنابراین مسألهٔ نویسندگی و استفاده از زندگی شخـصی و لحظـات خـصوصی، هم‌چنین ارجاع به متن و تفسیر به جای توصیف، مهم‌ترین تمهیدات اتصال کوتاه اسـت که در این اثر قابل استناد است:

«ـ کاش گریه‌ام بند می‌آمد.

نیامد. تا بند بیاید سعی کرد به صدایی از دوردست گوش بدهد، و حتی به صدای ریزش باران بر بام‌های کاه‌گلی [. . .] راست ایستاد و به باران نگاه کرد، به خطوط مورب و روشن. اما کاغذ همچنان سفید بود، بی‌هاشور یا خط. انگار طلـسم قـاب نمـی‌گذاشـت قاب خالی هاشور بخورد. سعی کرد که توی چهارچوب خالی و سفید کاغـذ کریـستین را

www.SID.ir

Archive of SID

قاب کند، برای همیشه، طوری که با هیچ کس نرود، یـا درد و دل کنـد. موهـای عکـس سوخته حتی یادش نیامد و گفت: اگر بنویسم چی؟ و گفت، بلند، و به فارسی:

ـ عروسک کوچک»[۳۶]

مسألهای دیگر که در رابطه به این بحـث بایـد بـدان اشـاره کـرد، شـیوهٔ حـضور نویسنده در رمان‌ها و داستان‌های کوتاه گلشیری است. همان‌طور که پیش‌تر اشـاره شـد این شیوه اگرچه در اولین داستان‌های گلشیری از جمله داستان کوتـاه «مثـل همیـشه» آغاز و در این رمان به اوج تکامل خود می‌رسد، به شکل‌های گوناگون نیز در آثـارش وارد می‌شود. اما چیزی که در این میان از اهمیـت برخـوردار اسـت، آخـرین داسـتان کوتـاه گلشیری به نام «زندانی باغـان» (۱۳۷۷) اسـت کـه در بهبوهـهٔ قتـل‌هـای زنجیـره‌ای ـ هنگامی که جلادان زمانه علناً به سـلاخی اندیـشه و آزاداندیـشی پرداختنـد ـ براسـاس خواب‌های آشفته‌اش در آن ایام نوشته شده است. فضای سیاه و خواب‌آلودهٔ این داسـتان که خود نشان دهندهٔ تلفیق خیال و واقعیت اسـت بـه عـلاوهٔ اسـتفاده از فـضای مکـانی داسـتان کوتـاهی بـه نـام «نقـاش باغـانی» (۱۳۷۲) یـادآور دو مؤلفـهٔ خیـال‌پـردازی و بینامتنیت است. به جز این، گلشیری این بار حضور عامدانه ولی ملاحظه‌کارانـهٔ خـویش در داستان‌های گذشته‌اش را کنار می‌گذارد و مـستقیماً جنبـه‌هـای سـؤال‌برانگیـز آثـار نوشته و ننوشته‌اش را که همواره از تیغ سانـسور رهـایی نداشـتند از زبـان بازپرسـی در هیأت امثال (سعید امامی) بتصویر می‌کشد. آثاری چون «آینه‌های دردار»، «برهٔ گم‌شـدهٔ راعی»، «انفجار بزرگ» (۱۳۷۲) ، «فتح‌خانهٔ مغان» (۱۳۵۹) ، «خواب‌گرد» بطور صـریح و به ترتیب در این داستان مورد سؤال قرار می‌گیـرد و راوی مجبـور اسـت کـه آن‌هـا را توضیح دهد و در این میان به ساختگی بودن این داستان اشاره می‌شود:

«نگاهش می‌کنم. این یکی انگار کلمه مردی است با کت راه‌راه. مـی‌گویـد: چـرا معطلی؟

ـ نمی‌توانم بخوانم. عینکم نیست.

ـ هرجا هر فسق و فجوری که کرده‌ای، همه را بنویس با شرح جزئیات.

ـ چه فسق و فجوری؟

ـ فکر کن یادت می‌آید.

نوک قلم را جایی جلو ج می‌گذارم. باز نگاهش می‌کنم. کنار دستش، پـشت پایـهٔ چراغ، کتاب‌هایی هم هست چیده برهم. یکی را بر می‌دارد: می‌خواهی یادت بیاورم؟

ورق می‌زند، می‌گوید: ما می‌دانیم، این آخر مثلاً دروغ نوشته‌ای. نمی‌شود آن‌قدر مسکرات کوفت کرده باشند، سال‌های سال هم عاشـق و معـشوق باشـند، بعـد مثـل دو

www.SID.ir

Archive of SID

تارک دنیا کنار هم دراز بکشند و بگویند: «شب بخیر». خوب، از همین یکی شروع کن، راستش را هم بنویس.

می‌گویم: ابراهیم نمی‌تواند، اگر حتی دست دراز کند، دیگر می‌ماند، برای همیشه آن‌جا می‌ماند، بر نمی‌گردد.

ـ ابراهیم را فراموش کن. خودت چی؟ دقیقاً بنویس چی شد.

ـ من که ابراهیم نیستم. ابراهیم هستش و حاضر نیست با آن به قول شما فسق و فجور، همه چیز را خراب کند.

ـ پس قبول داری که فسق و فجور چندان هم خوب نیست؟

ـ تا کجا باشد و کی.

می‌گوید: آن‌جا چی که توی مهتابی نشسته‌ای، هر شب می‌نشینی و نرم‌نرم عرقت را مزه‌مزه می‌کنی؟

ـ آن که داستان است، یکی دیگر است، راعی است.

ـ اگر خودت نکرده باشی که نمی‌توانی بنویسیش.

داستان است، تازه مال بیست و چند سال پیش است.

ـ آن پیرمرد چلاق چی که می‌خواهد برقصد، اول هم هی زنگ می‌زند تا جوان‌ها را وادار کند بروند توی میدان ونک برقصند.

باز هم می‌گوید، از یک جای دور می‌گوید که آب هست و جابه‌جا درخت‌های خشک مه گرفته. می‌گوید: آدم‌ها را چرا وسوسه می‌کنید تا بروند به یک جای دیگر؟

باز کتابی را بر می‌دارد، ورق می‌زند: بازهم هست، هی هم رنگ. رنگ چشم، سایهٔ مژگان‌ها. شماها همه مایهٔ شر و فسادید. خود من دیشب میان دو نماز وقتی یادم آمد، دیگر نتوانستم با حضور قلب نمازم را بخوانم.

ـ خوب، هست، توی زندگی هم هست.

ـ دیدی؟ پس هست، خودت اعتراف می‌کنی که هست، که همین کارها را کرده‌ای.

یک کتاب دیگر را برمی‌دارد، ورق می‌زند، بعد یکی دیگر را. می‌گوید: بفرما، این‌جا همهٔ شهر را راه‌انداخته‌ای که بروند، آن هم چراغ به دست، دنبال شیشه‌های مشروب بگردند. این‌جا هم ـ یادت که هست ـ این نقاش هر روز راه می‌افتد و زن‌های مردم را دید می‌زند و هر دفعه یک جایی‌شان را می‌کشد. بعد هم می‌رود به یک ده دور تا با معشوق جوانیش بخوابد.

www.SID.ir

Archive of SID

ـ این‌ها همه داستان است، گاهی باور کنید بعضی‌ها را خواب دیده‌ام، مثل همین که همین حالا. . . »[۳۷]

۳-۳- تأخیر در فرآیند روایت

چنان‌چه دربارهٔ شیوهٔ پراکنده‌گویی و نوع نحو کلمات این رمان اشاره شد، گلشیری با استفاده از این تمهید، علاوه بر پیش‌بردن مقاصد مضمونی اثر کم‌تر جمله‌ای را بکار می‌برد که مفهوم خود را ساده و سرراست انتقال دهد. این طفره‌گویی مسألهٔ خوانش متن را به گونه‌ای دیگر مطرح می‌سازد و مخاطب را وادار می‌سازد تا به جای دنبال کردن روایت و خط اصلی ماجرا به همان تکه‌های پراکنده بسنده کند و با مجموع کردن آن‌ها در کنار یک‌دیگر به کنه روابط میان جهان متن و واقعیت بیرونی پی‌ببرد:

«پشت به بالش نشسته بودیم و شمع دیگر به نیمه رسیده بود و من، دلم می‌خواست خاموشش کنم و همان‌طور توی تاریکی بنشینم، سیگار به لب. خوب، من چه احتیاجی دارم که خواب ببینم؟ همین حالا هم می‌توانم چشمم را ببندم و ببینم، خرده‌های سنگ نمک را ببینم. گفتم: دلم می‌خواهد خواب یک کره ببینم، کره‌ای که از شیشه‌های ریز درست کرده باشند، از آینه‌های تکه‌تکه که پهلوی هم چسبانده باشند، معرق یعنی و می‌خواستم بگویم از عدسی‌های محدب. لغتش را نمی‌دانستم و گفتم: کاش می‌شد توی آن آینه‌های معرق خودم را، نه تصویر تکه‌تکه شدهٔ خودم را ببینم و بعد از آن مجموع آن تکه‌تکه‌ها. . . کریستین جداً فکر کرد مسخره‌اش کرده‌ام. خودم هم فکر نمی‌کنم که این را فی‌البداهه ساخته باشم. شاید هم خواب دیده باشم و توی آن همه عدسی‌های محدب عکس خودم را به تکرار و مسخ شده دیده باشم.» [۳۸]

گلشیری با استفاده از چنین خصیصه‌هایی آن‌ها را طوری بکار می‌گیرد که گسترهٔ دلالتی و معنایی داستان با حرکت به سمت متنی باز افزون‌تر شود. چنین شگردهایی چون روایت پاره‌پاره، نوآوری در نوع فرم زبان و حضور نویسنده در جریان روایت از مشخصه‌های نگارش پست‌مدرنیستی است که چنین شیوه‌هایی ـ به اعتقاد مندنی‌پور ـ در آن زمان معمول نبوده و یا اگر بوده لااقل هنوز در ایران گم‌نام بوده است. لااقل بخشی از شیوه‌های نخ‌نما شدهٔ نگره‌های پست‌مدرنیستی همانند داستان در داستان، آشکارسازی فرآیند ساخت داستان، تفسیر داستان و وقایع آن به جای توصیف آن‌ها، ارجاعات مکرر داستان بخود و حضور نویسنده در داستان ـ که امروزه به مدد جریان داستان‌نویسی غرب در چندین دهه پیش، در آثار نویسندگان وطنی بکار گرفته می‌شوند ـ به واسطهٔ درک گلشیری از همان ریشه‌های یاد شده و همین‌طور تلاش

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌گیرانهٔ او در جهت خلق ساز و کاری نو در زبان در رمان «کریستین و کید» به سهولت تحقق یافته است. گلشیری در مصاحبه‌ای با انتقاد به گرته‌برداری نویسندگان از مؤلفه‌های اشاره شده و عدم شناخت سنت‌های روایی و هم‌چنین عدم استفاده از دست‌آوردهای پیشین و بروز کردن آن‌ها در ساختاری جهانی را از دلایلی می‌داند که ادبیات داستان‌نویسی ایران، هیچ‌گاه نمی‌تواند هم‌عرض داستان‌های بزرگ جهان قرار گیرد:

«چیزی که در ایران خطر داستان‌نویسی ماست [. . .] این است که در عرصهٔ داستان کوتاه دارند آشفتگی بوجود می‌آورند. یعنی فکر می‌کنند پست‌مدرن یعنی درهم‌آمیختن عرصه‌های متفاوت، به هم ریختن عین و ذهن، برداشتن دیوار خیال و واقعیت و بی‌زمانی و بی‌مکانی و واردشدن خودشان در متن. البته از نظر اصولی همهٔ این کارها درست است. در پست‌مدرن همهٔ این کارها را می‌کنند. اما متأسفانه به جای این که نوشته‌های پست‌مدرن را بخوانند، نقدهای راجع به پست‌مدرن را خوانده‌اند و مطابق نقدها دارند رفتار می‌کنند. از همه‌شان هم به‌تر کتاب «آزاده خانم و نویسنده‌اش»[۳۹] [تألیف ۱۳۷۶] است. یعنی دقیقاً همهٔ چیزهایی که منتقدها می‌گویند این کرده است. آن‌ها گفته‌اند که نویسنده در عین حال اثر خود را نقد می‌کند، نویسنده در عین حال خوانندهٔ خودش است، خواننده خود بازآفرینندهٔ نوشته است. بعد همهٔ این کارها را کرده. اما شما یک جا نمی‌بینی که یک آدم خلق کرده باشد، یک مکالمهٔ زنده نمی‌بینی از دو آدم که کنار هم ایستاده باشند و با هم بحث کنند»[۴۰]

۴ـ توجه به سرچشمه‌های ادبیات بومی‌در رمان «آینه‌های دردار»

قبل از پرداختن به مؤلفهٔ توجه به سرچشمه‌های ادبیات بومی، باید این مطلب را مدنظر قرار داد که گلشیری جدا از داستان‌ها همواره در مقالات، نقدها و مصاحبه‌هایش به انحای گوناگون مسألهٔ شناخت روی‌کردها و استفاده از ظرفیت‌های کهن را مطرح می‌کرد. مقالاتی چون «تأثیر ادبیات کهن بر ادبیات معاصر» (۱۳۶۹) ، «داستان‌های معاصر و ما ایرانیان» (۱۳۷۱) ، «روایت خطی، منابع شگردهای داستان‌نویسی در ادبیات کهن» (۱۳۷۳) ، «شکست روایت خطی منابع شگردهای داستان‌نویسی در ادبیات کهن» (۱۳۷۳) ، «حاشیه‌ای دیگر بر داستان ضحاک» (۱۳۷۰) حاکی از دغدغه‌ها و حساسیتی است که او نسبت به این مسأله همواره توجه داشته است. البته این مؤلفه تنها مختص به گلشیری نیست و چنین رگه‌هایی را در دیگر نویسندگان مکتب جنگ اصفهان، بخصوص بهرام صادقی می‌توان به جست‌وجو نشست. بهرام شیری در فصلی

www.SID.ir

Archive of SID

راجع به مکتب داستان‌نویسی اصفهان در کتابش «مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران» (۱۳۸۷) ضمن بررسی اشتراکات و افتراقات وجوه نویسندگی گلشیری و صادقی، احیای قالب‌های قدیمی‌در حوزهٔ روایت را جزو مهم‌ترین ویژگی‌های این مکتب می‌داند که البته شیوه‌هایی چون ایجاز و اختصار در زبان و ساختار، کنایه‌گویی در بعضی موقعیت‌ها، بازآفرینی داستان‌های قدیم، هم‌زمان‌نگاری لحظه به لحظه برای تطبیق واقعیت داستانی با واقعیت عینی، ترکیب امکانات روایی گذشته با شگردهای امروزی، شخصیت دادن به موجودات و اشیا، بازآفرینی بعضی واقعیت‌های تاریخی و احیای اسطوره‌ها و همین‌طور احیای زبان کهن در روایات از جمله زیرشاخه‌های این شگرد محسوب می‌شود:

«تنوع‌طلبی تکثرآمیز و نوآورانه در بکارگیری امکانات فنی و بیانی جدید، اما نه به قصد تفنن‌خواهی، بلکه از یک‌سو، برای گریز از نقش مصرف‌کنندگی و منفعلانه و سهم داشتن در کشف و ارتقای تکنیک‌های روایی، و از سوی دیگر، عمل به این باور که هر موضوع و مضمونی، ساخت و بافتی متناسب با خود و متفاوت با دیگری لازم دارد، عنصر شاخصی است که کلیّت کنش و به تبعیّت آن، منش این دو نویسنده [گلشیری و صادقی] را در احاطهٔ خود گرفته و نقشی شبیه به جهت‌نما در تعیین تفکر هنری آن‌ها بازی می‌کند. »[۴۱]

چنین کارکردی در اکثر داستان‌های کوتاه صادقی، مجموعهٔ «سنگر و قمقمه‌های خالی» چون داستان کوتاه «غیرمنتظره»، «هفت گیسوی خونین»، «سراسر حادثه» و بخش‌هایی از داستان بلند «ملکوت» به ترتیب با بکارگیری اخبار روزنامه‌ها و همین‌طور نامه‌های طولانی به روایت اول شخص، نوع لحن توصیفی افسانه‌های کهن، ورود مخاطب به جریان ماجرا و ترکیب گستردهٔ خیال و واقعیت و هم‌سطح‌سازی گذشته و حال بکار گرفته شده است.[۴۲]

هم‌چنین صادقی در داستان‌هایش از داستان‌های عامیانه‌ای چون اسکندرنامه و داراب‌نامه و ساختار مقامه‌ها همانند مقامات بدیع‌الزمان همدانی، حمیدی و حریری جهت بیرون آوردن بافت قدیمی آن‌ها ـ که برای تصویر آرمان‌ها و آرزوهای مردم بکار برده می‌شد ـ استفاده می‌کرد و به جای آن‌ها واقعیت رآلیستی موجود در جامعه را جای‌گزین بافت رمانتیک و ایده‌آلیستی می‌کرد که البته رگه‌هایی از تمسخر و هجو قالب‌های سنتی در آثارش بخوبی قابل رویت است.

بنابراین تلفیق شیوه‌های سنتی و مدرن با همان رویه‌ای که بعدها در عرصهٔ پست‌مدرنیسم در هنر و ادبیات رواج پیدا کرد، سبب بسیاری از ساختارشکنی‌هایی گردید که داستان را از بافتی متکی بر توصیف ماجرا، شخصیت و طرح داستانی خارج

www.SID.ir

Archive of SID

کرد و در عوض شگردهایی همانند نام‌گذاری‌های عجیب و غریب بر عنوان داستان‌ها، ایجاد فصل‌بندی‌های متفاوت، به سخره‌گیری شیوه‌های کلاسیک شخصیت‌پردازی، بی‌ارتباطی موضوع و ماجرای فصل‌ها را جای‌گزین آن‌ها ساخت. چنین ویژگی‌هایی جزو جداناشدنی آخرین داستان‌های صادقی است که انگار با مؤلفه‌های افراطی پست‌مدرن‌هایی چون بارت، کالوینو، بارتلمی و. . . شباهتی بسیار دارد. [۴۳]

گلشیری اگرچه با دغدغه‌ای مشابه صادقی اما حساسیتی بیش‌تر به ادبیات کهن و بازپروری آن ریشه‌ها گرایش داشت، امّا پرداختن به شعر و شاعری در ابتدای فعالیت‌های ادبیش و نقد جدی شعر معاصر تا به انتهای حیاتش و مهم‌تر از همه استفاده از اشعار و عبارت‌های کهن، متناسب با تداعی‌های ذهنی راوی و نوع مضمونی قصه، نشان‌گر چنین دغدغه‌ای است و این تکنیک بویژه در دو اثر «برهٔ گمشدهٔ راعی» و «معصوم پنجم» که دارای نثری موزون و آهنگین ـ مطابق با نثر مصنوع موزون قدیم ـ است، کاملاً قابل بررسی است. هم‌چنین تداعی‌های تکه‌تکه و پراکنده که به تناوب در داخل روایت نقل می‌شود، خود جزوی از این دغدغه است که البته این کشف و جست-وجوی بی‌پایان را بایست در علاقهٔ او به دست‌یابی تکنیکی جدید و خلق زبانی نو و آن‌هم روی‌آوری و استفاده از دستاوردهای ادبیات کهن و امکانات موجود آن دانست:

«در ماندنی‌ترین آثار من کار یک داستان‌نویس را در لحظهٔ خلق یک اثر جست-وجوی تکنیک می‌دانم، نیز شکل دادن و فرم دادن. پیام مسألهٔ بعدی است. تکنیک افشاکنندهٔ نگاه نویسنده به جهان است. ارزیابی یک اثر برای من این است که نویسنده چه تکنیکی را به کاربرده است. آیا نویسنده در خلق اثر جست‌وجوی تکنیک کرده است؟ آیا تکنیک او با جهان‌بینی او می‌خواند؟ [. . .] اثر هنری باید ما را از پوستهٔ خود جدا کند و به جای دیگر ببرد، (تفرجی در جهانی تازه) تا در آن رشد کنیم و وقتی به خودمان برمی‌گردیم بزرگ‌تر شده باشیم، نه این که اطلاعاتی به ما بدهد که خودمان به‌تر می‌دانیم و از آن‌ها پیش از خواندن اثر آگاه بوده‌ایم [. . .] بنظر من نویسندگان ما به‌تر است به جای تقلید از رآلیسم جادویی و رآلیسم سوسیالیستی و بازنویسی رومن رولان و گرته‌برداری از شیوهٔ سیال ذهن، به سرچشمه‌های ادب خودمان برگردند و آن‌ها را با دستاوردهای جهانی داستان‌نویسی پیوند بزنند. »[۴۴]

بنابراین پیوند امکانات بالقوه و همین‌طور بالفعل ادبیات بومی ایران با دستاوردهای جهان قصه‌نویسی در نظر گلشیری به چند دلیل عمده نسبت به دیگر نویسندگان قبل و بعد از خود قوی‌تر صورت می‌گیرد. استفاده از حکایت‌های کهن کلاسیک اگرچه ریشه در مؤلفهٔ بینامتنیت دارد، اما بکارگیری آن‌ها علاوه بر طرح‌اندازی

www.SID.ir

Archive of SID

شیوه‌ای نو در روایت به موقعیت‌های اجتماعی ـ سیاسی جامعه نیز باز می‌گردد و بنابراین نویسنده هنگامی که به دلایل شرایط بسته و همین‌طور سانسور شدید، نتواند از موقعیت‌های روز جامعه‌اش بنویسد، به دنبال وضعیت‌های مشابه در تاریخ و حتی متون گذشته می‌گردد تا از طریق بازسازی آن‌ها واقعیت پنهان شده در پس روزمرگی انسان معاصر را در طول تاریخ برون‌فکنی کند:

«جست‌وجوی ریشه‌های هراس در حکایات بازمانده از ایلغارها و بازگویی داستان کاتبان زمانهٔ استیلای اضطراب، راه به لایه‌های باطنی فرهنگی بنا شده براساس پوشیده‌گویی می‌برد و کابوسی جمعی را شکل می‌بخشد. »[۴۵]

گلشیری در تمام داستان‌های کوتاه و بلندش که با استفاده از شیوه‌های ترکیبی داستان ـ شعر، داستان ـ مقاله، داستان ـ نظریه، داستان ـ سفرنامه و داستان ـ شرح احوال و شگرد آشنازدایانه‌ای ـ مخاطب را با داستانی نامتعارف روبه‌رو می‌کند و داستان را با گونه‌های نوشتاریی دیگر هم‌راه می‌سازد ـ که در لایه‌لایهٔ داستان بوقوع می‌پیوندد سعی می‌کند تا تکنیک برخاسته از چنین فرم‌هایی را در آثارش زنده کند و به همین خاطر پشتوانهٔ آثارش را اساطیر، شعر، نثرهای کلاسیک، کتاب‌های روضهٔ‌الشهدا و حتی احضار جن تشکیل می‌دهد.

داستان‌های کوتاه «خواب‌گرد» با استفاده از اشعار منوچهری، «نیروانای من» و «معصوم سوم» اشعار نظامی، «میرنوروزی ما» اشعار حافظ، داستان «حدیث ماهی‌گیر و دیو» و «آینه‌های دردار» چه در نوع مضمونی که برآمده از ساختار منطبق با آن است و چه تکنیکی که با تلفیق شگردهای منتج از دستاوردهای غرب با مضامین شرقی استوار شده است، آن‌ها را به سمت نوعی داستان‌های بومی سوق می‌دهد که با مؤلفه‌هایی چون اتصال کوتاه، بینامتنیت، بازسازی گذشته، تلفیق شیوه‌های خیال‌پردازی با واقعیت، سنت‌شکنی در روایت‌پردازی و داستان در داستان انطباق کامل دارد. از همین رو جهت تحلیل مؤلفه‌های ذکر شده به رمان «آینه‌های دردار» که دارای بیش‌ترین وجوه پست‌مدرنیستی از میان آثار گلشیری است، می‌پردازیم.

آینه‌های دردار همانند دیگر داستان‌های گلشیری همانند «نقش‌بندان» و «خانه روشنان» بر پایهٔ درون‌مایهٔ مهاجرت یا اندوه ایرانیان غربت‌زده در فرنگ نهادینه شده در کنار آن، البته به روشن‌فکرانی می‌پردازد که خسته از آرمان‌ها و ناامید از عملی کردن آن‌ها، حالا به درون پناه برده‌اند.

www.SID.ir

Archive of SID

آینه‌های دردار حکایت نویسنده‌ای به نام (ابراهیم) است که حالا از سفر بـه اروپـا جهت داستان‌خوانی در جمع ایرانیان مقیم آن‌جا بازگشته تا با نوشـتن سـفرنامه دریابـد که در این مدت چه بر او رفته است. [۴۶]

«بالاخره رستوران فرودگاه را پیدا کرد و بانـک را. پنجـاه دلاری تبـدیل کـرد تـا بتواند قهوه بخرد و یک پاکت سیگار، گرچه سیگار داشت. بعد هم پشت میـزی نشـست: حالا هستم. می‌دانست که کلک زده است، نه به آن‌ها که این‌جا و آن‌جـا بـر سـر میـزی نشسته بودند و روی و مویشان و حتی لباسشان برای پلیس فرودگاه عادی می‌زد، که بـه خودش. بود و حالا هم بود که نشسته بود و این‌ها را با ماشین تحریـرش مـی‌زد. راسـتی که بود؟ در فرودگاه تهران، وقت بازرسی، به کتاب‌های خودش اشاره کرده بود؛ گفته بود: من نویسنده‌ام، این چند تا کتاب‌های خودم است. »[۴۷]

در این داستان ابراهیم در جلسات متعددِ داستان‌خـوانی ـ عـلاوه بـر آن کـه بـه خواندن تکه‌تکه داستان‌های خود می‌پردازد ـ بـا یادداشـت‌هـایی روبـه‌رو مـی‌شـود کـه شخصی ناشناس برای او می‌فرستد. ابراهیم سرانجام می‌فهمد کـه او کـسی نیـست جـز (صنم بانو) و همین‌جاست که خواننده در می‌یابد تمام آن تکه‌تکه داستان‌هـای پراکنـده روایت کلی داستان نویسنده است که سعی می‌کند جزو جـزو پراکنـدهٔ دیگـران و حتـی خود را مجموع سازد. این تکنیک برگرفته از ساختار داستان‌های کهن و مهم‌تـر از همـه «هزار و یک شب» است. به این ترتیب این رمـان دارای چنـد ویژگـی پـستمدرنیـستی است که عبارت است از:

۴-۱- التقاط‌گرایی

پست‌مدرنیسم از طریق تکنیک داستان در داستان علاوه بر مرکز زدایی و گوش-زد مسألهٔ پایان اصالت بر آن است تا از طریق گسست‌های مقطعیِ ارتباط با خواننـده بـه نوعی بر راه‌کار عدم‌یک‌پارچگی و به دنبال آن التقاط و اصالت‌گریـزی اصـرار ورزد. البتـه این روی‌کرد هیچ‌گاه بـه تمـامی‌در آثـار گلـشیری و مخـصوصاً «آینـه‌هـای دردار» روی نمی‌گیرد. در آثار پست‌مدرنیستی شیوهٔ روایت در روایت غالباً به قصد وحدت‌گریزی ارائه می‌شود. در این گونه داستان‌ها معمولاً هر داستانک صحت روایت‌های دیگر را به چـالش کشیده و در کنار وسعت بخشیدن به بی‌معنایی، از طریق خلط واقعیـت بـا رویـا ارتبـاط نسبی کل داستان را درهم می‌ریزد. التقاط و شیوه‌های درهم ریختن انسجام ساخت‌منـد روایی در داستان‌های پست‌مدرنیستی به هیچ رو گرایشی به وحدت ندارد؛ در حـالی کـه در آثار مدرنیستی التقاط گرد یک عنصر واحد می‌چرخد. در رمان «آینه‌هـای دردار» بـا

www.SID.ir

Archive of SID

آن که هرکس روایت خودش را نقل می‌کند و نویسنده یا راوی در تلاش است از کلیت بگریزد و خواننده را در کانون روایی درگیر نکند ـ این خود از پیامدهای گرایش به التقاط‌گری است ـ اما گلشیری تعمداً از طریق تحمیل شخصیت راوی یا (ابراهیم) به داستان و همین‌طور ارتباط منسجم میان خرده‌داستان‌ها از حرکت داستان به سمت بی‌مرکزی اجتناب می‌کند:

«فرض کنید در قصهٔ آینه‌های دردار گلشیری، عناصری بسیار نیرومند از یک موقعیت پست‌مدرن هست. درهم‌آمیختن متون و قصه‌های متفاوت در قصه‌ای که بشدت می‌خواهد رعایت مبانی مدرنیستی را بکند، اما منطق درونی رمان، که خواندن قصه‌های متعدد است، جست‌وجوی قهرمان رمان در خلال این تکه‌پاره‌ها برای یافتن حقیقتی که از آن بی‌خبر است، مانع این اصل اساسی مدرنیسم می‌شود، چه مدرنیسم عبارت است از وحدت بی‌چون و چرای عناصر کاملاً متضاد، بنحوی که نتوان این عناصر را از هم جدا کرد. اما عناصری که در این قصه هست (تکه‌تکه خوانی‌هایی که قهرمان اصلی می‌کند) سبب می‌شود که قصه فاقد آن وحدت باشد و عناصری از پست‌مدرنیسم را در آن ببینیم. منتها شخصیت راویِ تحمیل‌گر، که همان مرکز است، نمی‌گذارد قصه کاملاً بی‌مرکز بشود و خودش را تحمیل می‌کند. می‌دانیم که یکی از مشخصات داستان پست‌مدرن بی‌مرکزی، مرکزگریزی و ساختار یا عدم ساختار هرمونتیک است. »[۴۸]

۴-۲- شگرد داستان در داستان

به این ترتیب در «آینه‌های دردار» نویسنده با موقعیتی که داستان در آن خوانده می‌شود، رابطهٔ معنایی میان داستانک‌ها برقرار می‌سازد و واقعیت موجود با یادآورد واقعیت‌های گذشته از طریق واقعیت‌هایی که خوانش می‌شوند و نویسنده آن‌ها را پیش‌تر نوشته است، قالب و شکل رمان را پدید می‌آورد. همان‌گونه که اشاره شد، این فرم ریشه در سنت داستان‌نویسی شرق دارد و شباهتی بسیار با «هزار و یک شب». گلشیری خود دربارهٔ سیاق داستان در داستان چنین اظهار می‌کند:

«آن چه در کارهای قبلی من بیش‌تر انجام شده است، به نوعی همان کاری است که به آن در کاشی‌کاری ما معرق می‌گویند، یعنی که یک تصویر را به اجزایی مشخص تقسیم می‌کنند. روی هر تکه جداجدا کار می‌کنند و بعد می‌گذارند کنار هم [. . .] پس در عین حال که آدم‌ها خط داستانی کل را می‌بینند ـ که باید نوعی کشش ایجاد کند و این در ادب ما نبوده است ـ کار روی جزییات را از ادب و فرهنگ خودمان وام

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گیریم؛ آن وقت می‌رسیم به وصف یک شیء در وجه تاریخی، یا گاهی فرا تاریخیش. این کار وقتی ادامه پیدا کرد، می‌شود داستان در داستان. »[۴۹]

اما جدا از وجوه اشتراک و استفاده از تمهیدهای روایی کهن از چند منظر این رمان با «هزار و یک شب» و اصلاً قصه‌های بومی تفاوت دارد. یکی همان بی‌ارتباطی داستانک‌ها و یا قصه‌های اصلی است که هیچ ارتباطی با داستان اصلی ـ رابطهٔ میان شهرزاد و شاه‌زاده در «هزار و یک شب» ـ ندارد، ولی در «آینه‌های دردار» نقل خاطرات و قصه‌های نوعی، آن‌چنان با خط اصلی داستان پیوند خورده است که حذف هر کدام از آن‌ها به کلیت روایت ضربه می‌زند. دیگر آن که تکنیک داستان در داستان «هزار و یک شب» هیچ‌گاه درصدد توضیح معنای درونی اثر برنمی‌آید و اندیشهٔ داستان را بازگو نمی‌کند، در حالی که این قالب در «آینه‌های دردار» در خدمت درون‌مایه و اندیشهٔ پنهان در لایه‌لایهٔ اثر قرار می‌گیرد. تفاوتی دیگر که در طرح داستانی قابل تأمل است، آنی است که وقایع داستان‌های فرعیِ «هزار و یک شب» به دلیل طرح بسیار ساده‌اش نمی‌تواند با داستان اصلی گره بخورد، اما گلشیری در «آینه‌های دردار» به سبب آشنایی با اصول و تحولات داستان‌نویسی غرب، طرح رمان را به منزلهٔ مهم‌ترین عنصر داستان قرار داده و اجزای دیگر را بر پیکرهٔ کلی سوار می‌کند. [۵۰]

اما حالا که صحبت از طرح داستان بمیان آمد، بایست این نکته را مد نظر قرار داد که التقاطی بودن تکه‌های جداگانهٔ رمان ـ که هر یک تکه‌ای از داستانی است یا شرح خاطرات نویسنده و یا اصلاً خود داستانی کامل است ـ تکه پاره‌های زندگی ابراهیم را بنمایش می‌کشد که عمل خواندن آن‌ها را مجموع می‌کند؛ همان‌گونه که نویسنده (ابراهیم) با نوشتن از شخصیت (صنم‌بانو) یا (مینا) سعی دارد تا برای همیشه جاودانه‌شان کند، آن‌هم همان‌طور که بوده‌اند یا حالا هستند. راوی که با تکه‌تکه کردن شخصیت این یا آن بارها آن‌ها را در داستان‌هایش زنده کرده بود، این بار با عمل نوشتن، آن‌ها را در این رمان گرد هم می‌آورد. بنابراین گلشیری با اتکا به امکانات داستان‌نویسی غرب و پیوند آن‌ها با آن‌چه که در شرق ریشه داشته است، به تجربه‌ای تازه در عرصهٔ داستان‌نویسی دست می‌زند؛ حالا از دغدغه‌های زبانی و انتخاب لحنی شاعرانه ـ ترکیب نثر و نظم، بخصوص در داستان کوتاه «خانه روشنان» ـ گرفته تا تکرار مکرر موتیف‌ها، تصاویر و رمزها با استفاده از بیان مجاز در آثارش ـ تاریکی و روشنی در «خانه روشنان» و یا شعر بید بید در همین رمان۵۱ ـ و شیوه‌های تقابلی خیال و واقعیت و همین‌طور ارتباط نویسا و نوشته با یکدیگر.

www.SID.ir

Archive of SID

۴-۳- ترکیب شیوه‌های مختلف نوشتاری و دغدغهٔ بازگشت به ریشه‌ها

از دیگر ویژگی‌های این رمان، شیوهٔ ترکیبی آن است که علاوه بر وجه قصه‌گویی، مقوله‌های دیگر را نیز در دل خود دارد و همان‌ها گاهی به شکل گزارش، نظریه، مقاله، سخن‌رانی، خطابه و. . . ظهور می‌یابد:

«گلشیری منتقد، عرصه را بر گلشیری رمان‌نویس تنگ کرده است: از مبحث (خانهٔ زبانِ) هایدگر گرفته تا اندیشه دربارهٔ وضعیت زن در ادبیات معاصر و اثیری ـ لکاته دیدن او از هدایت به بعد ـ [. . .] تا آن‌چه که دربارهٔ نویسنده و نویسندگی آورده است. »[۵۲]

این روی‌کرد اگرچه برآمده از هنر و ادبیات مدرن است، اما مطمئناً در ادبیات داستان‌نویسی پست مدرن رشد و تکامل می‌یابد، خصوصاً آن که متنی دربارهٔ اصول نوشتن و چه‌گونه نوشتن باشد. در «آینه‌های دردار» مطالبی که از وجه قصه‌گویی اثر می‌کاهد و شکلی به جز داستان بخود می‌گیرد، به دو گونه آورده شده است. جنبه‌ای دربارهٔ جهان‌بینی و اصلاً شخصیت نویسنده و تعلق خاطرش به ریشه‌های ـ هرچند پوسیدهٔ ـ وطنش است که اغلب هم با دیدی انتقادآمیز بیان می‌شود: «بعد گفت: حالا برگردیم بخود نویسنده که آیا می‌تواند دوستی خوب باشد، یا پدری خوب یا معشوقی، عاشقی صادق، وقتی هم خودش و هم دیگری مدام مصالح کارهای در دست تحریرش هستند یا کارهای آتیش؟ ساده‌تر این که آیا نویسنده آدم‌ها را شیء نمی‌بیند؟ راستش اغلب همین‌طور است، چون مجبور است از آن‌ها فاصله بگیرد تا بتواند فرزند کلی یا معشوق کلی‌شان کند. ؛»[۵۳]

یا:

«به خیابان که رسیدند او از زبان، نه، خانهٔ زبان گفته بود که تنها ریشه‌ای است که دارد. گفت: من فقط همین را دارم، از پس آن همه تاخت و تازها فقط همین برایمان مانده است. هربار که کسی آمده و آن خاک را به خیش کشیده است، با همین چسب و بست زبان بوده که باز جمع شده‌ایم، مجموعمان کرده‌اند، گفته‌ایم که چه کردند مثلاً غزان یا مغولان و مانده‌ایم، ولی راستش ننوشته‌ایم، فقط گفته‌ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند. از شکل و شمایلشان حرفی نیست و یا این که دور آتش که می‌نشستند، پشت به آن منارهٔ سر آدم‌ها، پوزارشان به پا بود یا نه. »[۵۴]

وجه دیگر پرداختن به مسألهٔ نوشتن است، مسألهٔ نویسنده بودن، چرا نوشتن و مهم‌تر از همه مسألهٔ زبان و شیوهٔ چه‌گونه و چه‌طور نوشتن. این مؤلفه اگر در بسیاری از آثار نویسندگان پست‌مدرن به منزلهٔ نخ‌نما کردن عمل نوشتاری و بازنمود کردن اصول و

www.SID.ir

Archive of SID

قراردادهای آن مورد تأکید قرار می‌گیرد و گاهی حتی شیوه‌های پیشین را مورد هجو قرار می‌داد، در این رمان تنها به صرف بازشناسی و جست‌وجوی دلیلی آورده می‌شود که انسان دیروز و امروز را به ثبت و ضبط واقعیت، آن‌هم در قالب داستان، همواره محتاج کرده است. جدا از این‌ها گلشیری مسألهٔ چه‌گونه و چه‌طور نوشتن را به بررسی می‌نشیند تا طرحی نو دراندازد. او خود در مصاحبه‌ای دربارهٔ همین رمان مسأله را این‌گونه مطرح می‌سازد:

«. . . من معتقدم یک شیوهٔ نوشتن که من تا این‌جا که نشسته‌ام در دنیا ندیده‌ام [. . .] و می‌توانم حالا که این‌جا نشسته‌ام بگویم ایرانی است و به این فرهنگ تعلق دارد، یعنی می‌توانم حتی بگویم که سامی هم نیست، برای این که سامی، در حقیقت تورات است و این که تو بخواهی کسی را بسازی، انگشت و یک چین در پیشانی و یک تار مو از او را می‌سازی و توالی آن را هم رعایت نمی‌کنی، این کاری است که در قرآن و اوستا انجام شده است و در اغلب شعرهای ما انجام شده است. »[۵۵]

این شگرد بارها در این رمان تکرار شده است و نویسنده (ابراهیم) ـ که خواننده در میانه‌های داستان دیگر شک ندارد که او کسی نیست جز خود گلشیری ـ علاوه بر تمایزات نوشتاریش نسبت به دیگر نویسندگان به توضیح آن‌چه که گذشتگان در آثارشان ملزم به آن بوده‌اند و ریشه در ناخودآگاه جمعی ایرانیان داشته، می‌پردازد:

«به هر دلیل که بوده در یک بیت، در صفحه‌ای که به قطع مرقع‌هامان مجبور بوده‌ایم حرفمان را بزنیم، مثلاً مرقع یا جنگ را بایست بشود در جیب پنهان کرد و بیت را به حافظه سپرد. در قصه ظاهراً راه تفضیل رفته‌ایم، ولی وقتی دقت می‌کنیم می‌بینیم هر بار به قسمتی از قصه اشاره کرده‌اند، مثل قصهٔ یوسف قرآن یا قصهٔ اولیا در تذکره‌ها. هر بار به نقل شاهدی او را خواسته‌اند بسازند. مثلاً فرض کن اگر هر بار ما به جزیی از این فنجان اشاره کنیم که عیناً خود آن جزء هم نباشد، لامحاله خود فنجان، یا به‌تر وجود فنجان را بیدار می‌کند. . . »[۵۶]

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

اکنون براساس آن چه که دربارهٔ داستان‌ها و رمان‌های ذکر شده مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت، می‌توان مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسمی‌داستان‌های گلشیری را با وجود اشتراک و همین‌طور برخی تمایزها که گلشیری را نسبت به دیگر نویسندگان منتسب به این جریان آوان‌گاردتر نشان می‌دهد، باختصار ذکر کرد:

ـ درهم‌آمیزی شیوه‌های نوشتاری و پیچیدگی بافت روایت‌ها، به دلیل بکارگیری روایات ذهنی و استفاده از فنون تأخیر و گسست در روایت.

ـ ترکیب امکانات روایی بومی با شگردهای نوین جهانی همانند بکارگیری مؤلفهٔ هم‌زمان‌نگاری لحظه به لحظه به جهت تطبیق وقایع عینی گذشته با حال و تمهید داستان‌های تودرتو.

ـ توجه به سؤالات هستی‌شناسانه و جهان‌شناختی چه در حیطهٔ مباحث نظری ـ فلسفی و چه موضوعی ـ محتوایی از جمله پرداختن به مسألهٔ مهاجرت و همین‌طور بازشناسی امکانات جهان من در جهت فرافکنی و گذشتن از عرف‌های مرسوم.

ـ حضور آشکار نویسنده در متن از طریق تمهیداتی چون مخاطب قراردادن مستقیم خواننده، مطرح کردن موضوع نویسندگی و حتی اشاره به نام اثر و صحبت از چه‌گونه و چه‌طور نوشتن.

ـ نقض خصایل شخصیتی و بتصویرکشیدن کاراکترهای بی‌هویت با شخصیت‌های چندپاره و گسسته.

ـ تلفیق امکانات نثر و نظم چه در نحو زبان و چه در نوع نگاهی شاعرانه که به تجسم موجودات و اشیای بی‌جان می‌پردازد.

ـ التقاط حوزه‌های روایی با حوزه‌های نقد، تحلیل، نظریه‌پردازی و حتی دور شدن از قصه‌پردازی و نزدیک شدن به فرم خاطره‌نویسی و روزنگاری.

ـ نوشتن دربارهٔ خویشتن چندپارهٔ خویش و پرداختن به موهومات.

نقض شیوه‌های متعارف گذشته در داستان‌نویسی و دوری از انسجام‌بخشی به کلیت اثر از طریق پایان باز و عدول از ساختارمندی روایت.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

۱. گلشیری، ۱۳۷۸: ۴۸۵.
۲. گلشیری خود صریحاً این مسأله را ذیل عنوان مشغلهٔ واقعیت و خیال به این نحو عنوان می‌کند:
«در (شب شک) هرکس از منظر خود جهان را می‌بیند و الی آخر. این شک البته به تکه‌تکه نوشتن و یا نقل‌ها را کنار هم گذاشتن می‌انجامد و سرانجام جانشین جبر موجود در داستان‌ها می‌شود» (برای اطلاعات بیش‌تر رجوع شود به: هوشنگ، گلشیری، نیمهٔ تاریک ماه، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۰) .
۳. ب. گلشیری، ۱۳۸۰: ۶۹.
۴. میرعابدینی، ۱۳۶۸: ۲۷۵.
۵. Claud Roy (۱۹۷۷-۱۹۱۵) ، نویسندهٔ فرانسوی، در جنگ دوم جهانی شرکت کرده و سپس اسیر شد. از اردوگاه اسیران گریخت و به نهضت مقاومت پیوست. او ابتدا به شعر روی آورد و نهایتاً از روزنامه‌نگاری به داستان‌نویسی پرداخت. رمان‌های او عبارت است از: «شب بالاپوش بینوایان است» (۱۹۴۸) ، «به حق یا به ناحق» (۱۹۵۵) ، «آفتاب روی زمین» (۱۹۵۶) و. . . او چند اثر تحقیقی و چند مجموعه نقد ادبی نیز منتشر کرده است.
۶. این داستان به ترجمهٔ ابوالحسن نجفی در جنگ اصفهان (دفتر سوم) به سال ۱۳۴۵ بچاپ رسید. گلشیری به اعتقاد عابدینی با خواندن و آشنایی با چنین ادبیاتی به امکاناتی تازه در داستان‌نویسی پی برد و تغییری اساسی در مشی ادبی خود داد.
۷. مسألهٔ «به پس‌زمینه راندن مؤلفه‌های متکی بر معرفت» را منتقدان و بسیاری از رمان‌نویسان در مصاحبه‌هایی مختلف مورد اشاره قرار داده‌اند، اما این خود به معنی محو تمام و کمال موضوعات معرفت‌شناسانه نیست، بلکه صرفاً به معنای معطوف نکردن همهٔ توجهات خود به آن است. این موضوع در لایه‌های داستان پرداخته، می‌شود با این تفاوت که داستان‌نویس بیش‌تر دربارهٔ موضوعات وجودشناسانه به تفحص می‌پردازد.
۸. مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۳.
۹. ب. گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۷۷.
۱۰. همان: ۱۶۹.
۱۱. پابنده، ۱۳۸۲: ۱۶۱.
۱۲. میرعابدینی، ۱۳۶۸: ۲۹۰.
۱۳. ب. گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۹۶.
۱۴. مندنی‌پور، ۱۳۷۹: ۹۶.
۱۵. گلشیری، ۱۳۷۸: ۲۱۲.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۶. صالح حسینی در مقاله‌ای به نام «چند نکتهٔ عمده در آثار هوشنگ گلشیری» این اصل را با عنوان مینیاتورکاری مطرح می‌کند.
۱۷. مک کافری، ۱۳۸۱: ۲۶.
۱۸. الف. گلشیری، ۱۳۷۹: ۱۷.
۱۹. تکرار دگرپذیر موتیف‌ها، تصاویر و رمزها، شیوه‌ای است که به اعتقاد دیوید لاج به ادبیات داستانی مدرن تعلق دارد. لاج این شیوه را «ریتم» و یا «لایت موتیف» می‌نامد که به یاری تأکید بر فن مجاز و تکرار بیش از اندازه و افراطی آن‌ها در دل متن جزو روی‌کردهای پست‌مدرنیستی نیز محسوب می‌شود (برای مطالعات بیش‌تر رجوع شود به: صالح حسینی، «چند نکتهٔ عمده در آثار گلشیری» درهم خوانی کاتبان، حسین سناپور، تهران: نشر دیگر، ۱۳۷۹، صص ۸۲-۷۳) .
۲۰. میرعابدینی، ۱۳۷۹: ۶۶.
۲۱. سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۱۹.
۲۲. اما تفاوتی که دراین‌باره وجود دارد و بیان آن اهمیت دارد، آگاهی است که گلشیری بطوری تعمدانه در متن ایجاد می‌کند و خواننده از طریق آن به‌تر پی به روابط پیدا و پنهانِ میان جهان متن می‌برد. به زبان دیگر صادق هدایت در «بوف‌کور» نه از شباهت‌ها و نه از وجوه افتراق میان زن اثیری و لکاته هیچ‌گاه صحبت بمیان نمی‌آورد، در حالی که در «شازده‌احتجاب» با اتکا.
۲۳. سمیعی، ۱۳۷۹: ۸۷.
۲۴. میرعابدینی، ۱۳۶۸: ۲۸۷.
۲۵. گلشیری در مصاحبه‌ای در سال ۵۸ این مسأله را عنوان می‌کند که «کریستین و کید» را به صرف تکنیک در ردهٔ رمان‌های نو فرانسه نگاشته است. او حتی علناً ابراز می‌کند که این رمان بر پایهٔ پروسهٔ نوشتن بنا شده است.
«کسی می‌خواهد داستانی را بنویسد و روی تکنیک داستان هم فکر می‌کند. یعنی حضور داستان‌نویس در داستان معلوم است. پروسهٔ داستان نوشتن هم وارد داستان می‌شود. » (میرعابدینی، ۱۳۶۸: ۲۸۶) .
۲۶. ب. گلشیری، ۱۳۷۹: ۳۴۶-۳۴۵.
۲۷. مندنی‌پور، ۱۳۷۹: ۱۰۵.
۲۸. گلشیری، ۱۳۵۰: ۳.
۲۹. سبک عراقی از دورهٔ مغولان، ایلخانیان و تیموری را دربر می‌گیرد. وجه تسمیهٔ سبک عراقی به دلیل انتقال کانون‌های فرهنگی از خراسان به عراق است. سبک عراقی دارای دو خصیصه است که وجه عرفانی و رواج غزل از مهم‌ترین وجوه آن است. ادبیات سبک عراقی برخلاف سبک خراسانی، ادبیاتی است درون‌گرا، عاشقانه، محزون و غیررآلیستی که بیش از سیر آفاق در انفس نظر دارد. از مهم‌ترین شاعران این سبک می‌توان به سنایی، خاقانی،

www.SID.ir

Archive of SID

نظامی، سعدی، مولانا و حافظ اشاره کرد (برای اطلاعات بیش‌تر رجوع شود به: سبک‌شناسی شعر، سیروس شمیسا، چاپ نهم، تهران: فردوس، ۱۳۸۲) .

۳۰.تغییر مذهب و رواج شیعه از عوامل مهم تغییرسبک عراقی به هندی است. سبک هندی از اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم رواج داشت. ابهام، توجه به معانی، باریک‌بینی و جست‌وجوی معنا و تغییر نگرش‌های شاعرانه نسبت به سبک‌های پیشین خصوصیات این سبک را تشکیل می‌دهد. کلیم کاشانی، صائب اصفهانی و بیدل دهلوی مشهورترین شاعران این سبک محسوب می‌شوند (رجوع شود به: سبک‌شناسی شعر، سیروس شمیسا، چاپ نهم، تهران: فردوس، ۱۳۸۲) .

۳۱.همان: ۵۹.

۳۲.این تکنیک را می‌توان در رمان «آینه‌های دردار» سراغ گرفت، چه در آن‌جا نیز نام و مشخصات ظاهری کاراکتر (ابراهیم) هم‌چون شخصیت راوی (مهدی) در «کریستین و کید» به گونه‌ای بسیار ضمنی چیزی نزدیک به ۱/۳ پایانی رمان مشخص می‌شود.

۳۳.همان: ۴۵.

۳۴.سناپور، ۱۳۷۹: ۱۳۴.

۳۵.گلشیری، ۱۳۵۰: ۶۳.

۳۶.همان: ۱۳۴.

۳۷.ب. گلشیری، ۱۳۸۰: ۵۶۴-۵۶۳.

۳۸.گلشیری، ۱۳۵۰: ۹۷.

۳۹.منظور آخرین رمان رضا براهنی (متولد ۱۳۱۴) است که حکایت از تلاش برای بکارگیریِ جدیدترین شیوه‌های روایی دارد.

۴۰.ب. گلشیری، ۱۳۷۹: ۳۷۲.

۴۱.شیری، ۱۳۸۷، ۱۲۴.

۴۲.میرعابدینی، ۱۳۶۸: ۲۲۱.

۴۳.نویسندگان پست‌مدرن با گوشه‌چشمی که به ادبیات کلاسیک غرب و شرق داشتند، در تغییر ذایقهٔ مخاطبان و مهم‌تر از همه تغییر شگردهای داستان‌نویسی، به گونه‌ای بسیار متفاوت‌تر از نویسندگان مدرن عمل کردند. احاطه‌ای که ایتالو کالوینو به ادبیات کلاسیک جهان داشت و مجموعه مقالاتی که در این باره نگاشت شاهد این مدعاست. این نویسندهٔ ایتالیایی در کتاب «چرا باید کلاسیک‌ها را خواند» مقاله‌ای تحت عنوان (هفت پیکر نظامی) دارد که به بررسی انگاره‌های شرقی و مؤلفه‌های اسطوره‌ای در فرهنگ شرق می‌پردازد. در ضمن بایست این نکته را اشاره کرد که کالوینو به ساختار داستان «هزار و یک شب» هم‌چون بورخس، علاقه‌ای بسیار داشت و در رمان «شبی از شب‌های زمستان مسافری» بکاربرده است (برای اطلاعات بیش‌تر رجوع شود به: ایتالو کالوینو، «چرا باید کلاسیک‌ها را خواند»، ترجمهٔ آزیتا همپارتیان، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۶) .

www.SID.ir

Archive of SID

۴۴. گلشیری، ۱۳۷۸: ۷۹۵-۷۸۲.
۴۵. میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۹۶۰.
۴۶. در پشت جلد «آینه‌های دردار» دربارهٔ این رمان چنین نوشته شده است:
«آینه‌های دردار به ظاهر سفرنامه‌ای است از سفری به چند کشور اروپایی که در زمان بازگشت و حضور در خانهٔ نویسنده گزارش می‌شود. در این سفر نویسنده در هر شهری گاهی اثری از گذشته‌های دور و گاهی از این سال‌ها می‌خواند و با هر داستان به عمق گذشتهٔ دور یا نزدیک می‌رود. حضور شاهدی در این جلسات داستان‌خوانی به این داستان‌های به ظاهر پراکنده شکل می‌دهد تا ما را با گذشتهٔ نویسنده و آن شاهد آشنا سازد» (برای اطلاعات بیش‌تر رجوع شود به: هوشنگ گلشیری، «آینه‌های دردار»، چاپ چهارم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۰) .
۴۷. الف. گلشیری، ۱۳۸۰: ۶۰.
۴۸. معصوم‌بیگی، ۱۳۸۰: ۴۵۳.
۴۹. گلشیری، ۱۳۷۸: ۸۱۰.
۵۰. سناپور، ۱۳۷۲: ۲۹۶-۲۹۵.
۵۱. صالح حسینی، ۱۳۸۰: ۹۳.
۵۲. میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۴۰۳.
۵۳. الف. گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۵.
۵۴. همان: ۱۲۹.
۵۵. گلشیری، ۱۳۷۸: ۸۱۴.
۵۶. الف. گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۳۵.

www.SID.ir

Archive of SID

کتاب‌نامه

۱. پاینده، حسین (۱۳۸۲) گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی) ، تهران: روزنگار.
۲. حسینی، صالح و پویا رئوفی (۱۳۸۰) گلشیری و خانه روشنان، تهران: نیلوفر.
۳. سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۱) نویسندگان پیشرو ایران (مروری بر قصه‌نویسی، رمان‌نویسی، نمایش‌نامه‌نویسی و نقد ادبی) ، چاپ ششم، تهران: انتشارات نگاه.
۴. سمیعی، عنایت (۱۳۷۹) «گفت‌وگوی درونی متن‌ها» در هم خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری) ، گردآورنده حسین سناپور، تهران: نشر دیگر.
۵. سناپور، حسین (۱۳۷۲) «ریشه‌های ما در آیینه‌های دردار»، فصل‌نامهٔ فرهنگ، ادب و تاریخ زنده‌رود، شمارهٔ چهارم و پنجم، تابستان و پاییز ۷۲.
۶. سناپور، حسین (۱۳۷۹) «شناخت سبک گلشیری در آینه‌های معرق کریستین و کید» در هم‌خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری) ، تهران: نشر دیگر.
۷. شیری، قهرمان (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران: چشمه.
۸. گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۰) کریستین و کید، انتشارات زمان.
۹. گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸) باغ در باغ (مجموعه مقالات) ، دو جلد، تهران: نیلوفر.
۱۰. الف. گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۹) شازده‌احتجاب، چاپ دهم، تهران: نیلوفر.
۱۱. ب. گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۹) «ریشه‌های ما کجاست؟» (گفت‌وگوی مهدی قریب، کورش اسدی، اکبر تقی‌نژاد و عنایت سمیعی با هوشنگ گلشیری) در هم‌خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری) ، گردآورنده حسین سناپور، تهران: نشر دیگر.
۱۲. الف. گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰) آینه‌های دردار، چاپ چهارم، تهران: نیلوفر.
۱۳. ب. گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰) نیمهٔ تاریک ماه (داستان‌های کوتاه) ، تهران: نیلوفر.
۱۴. معصوم‌بیگی، اکبر (۱۳۸۰) «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی ما» (گفت‌وگوی علی اصغر قره‌باغی با محمد بهارلو و اکبر معصوم‌بیگی) در تبارشناسی پست‌مدرنیسم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۵. مک‌کافری، لری (۱۳۸۱) «ادبیات داستانی پسامدرن» در ادبیات پسامدرن، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، ویرایش دوم، تهران: نشر مرکز.
۱۶. مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳) ، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم» در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گردآورنده و مترجم حسین پاینده، چاپ اول، تهران: روزنگار.
۱۷. مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۹) «خواندن فاخته» درهم‌خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری) ، گردآورنده حسین سناپور، تهران: نشر دیگر.
۱۸. میرعابدینی، حسن (۱۳۶۸) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد دوم، تهران: نشر تندر.
۱۹. میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد سوم، تهران: چشمه.
۲۰. میرعابدینی، حسن (۱۳۷۹) «مشغله‌هایی برای سی سال داستان‌نویسی» درهم خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری) ، گردآورنده حسین سناپور، تهران: نشر دیگر.
۲۱. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد چهارم، تهران: چشمه.

www.SID.ir