

نمود مدرنیسم در رمان فارسی (۱۳۵۸-۷۸)

دکتر حسین هاجری*

چکیده:

مدرن گرایی در عرصه رمان نویسی پس از انقلاب به جریانی پرطرفدار تبدیل شده است. رمان مدرن در این دوره، در واقع خلف صالح رمان مدرن پیش از انقلاب است که با «بوف کور» صادق هدایت بنیان نهاده شده است.

رمان مدرن غربی مبتنی بر اندیشه های اومانیستی پس از رنسانس است و مهم‌ترین مؤلفه‌های آن از دیدگاه فلسفی هنر عبارت اند از: بحران واقع نمایی، مرکزیت زدایی، آشنایی زدایی، انزوا و ابهام معنایی است. از نظر صوری نیز رمان مدرن با قهرمان سنتی، طرح قصه و راوی المپی وداع می گوید.

با پیروزی انقلاب اسلامی مدتی از اقبال نویسندگان به مدرنیسم کاسته شد، اما با فروکش کردن فضای پرشور انقلابی در اواخر دهه شصت و آغاز دهه هفتاد این اقبال مجدداً فزونی گرفت. رمان مدرن فارسی با اخذ فرم رمان مدرن غربی و به کارگیری ابزار روایت ذهنی، فاقد دیدگاههای نیست انگارانه اومانیستی مدرنیسم غربی است. به همین دلیل رویکرد این جریان همچون رئالیسم سنتی عمدتاً انتقادی است و موضوع این انتقاد اغلب ارزشها و اصول اخلاقی و اجتماعی برآمده از نظام دینی و انقلابی است.

واژه های کلیدی: رمان فارسی، مدرنیسم، انقلاب اسلامی

* - استادیار دانشگاه ایلام

«مدرنیسم» به جریانی در هنر و ادبیات اروپا گفته می‌شود که در فاصله سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۴۰م. شکوفا شد. این اصطلاح به مجموعه وسیعی از جریانهای تجربی و آوانگارد در ادبیات و هنر این دوران از جمله سمبولیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، ایماژیسم، دادائیسم و سورتالیسم، و نیز سایر ابداعات نویسندگان مستقل اطلاق می‌شود. «جی. ای. کادن» مؤلف فرهنگ و ادبیات نقد^۱، انعکاس مدرنیسم در عرصه داستان‌نویسی اروپا را با طرد قراردادهای مرسوم و ایجاد تکنیکهای درونکاوی ذهن از سویی و بیان نابسامانیهای ناشی از تمدن بورژوازی از سوی دیگر همراه می‌داند: «در عرصه داستان، قرارداد پذیرفته شده تداوم زمانی قصه را جوزف کنراد، مارسل پروست و ویلیام فاکنر دگرگون کردند و جیمز جویس و ویرجینیا وولف شیوه‌های جدیدی برای پی‌جویی افکار شخصیت‌های داستان از طریق جریان سیال ذهن باب کردند... نوشتار مدرنیستی حرکتی جهان‌وطنی است و غالباً مفهومی از نابسامانی یا عدم تعیین مدنی فرهنگی را همراه با توجهی به تئوریهای جدید مردم‌شناختی و روان‌شناختی در بردارد. شیوه‌های مطلوبش، یعنی در هم ریختن روابط و اغتشاش آن و دیدگاههای چندگانه، خواننده را به چالش می‌خواند تا مفهومی منسجم از فرمهای پراکنده برای خود بسازد. در انگلیسی، شاخصهای عمده‌اش عبارت‌اند از: اولیس جویس و سرزمین هرز تی. اس. الیوت (هر دو ۱۹۹۲)»^۲ «لوکاچ» منتقد چپ‌گرای مجارستانی، مدرنیسم را اسیر سلطه ذهن‌گرایی می‌داند. به اعتقاد وی بینش مدرنیسم در برابر وضعیّت بشر، ایستاست و شخصیتها در آثار مدرن فاقد انسجام و قوام لازم هستند و عموماً حالتی بیمارگونه دارند.

لوکاچ مدرنیسم را فاقد حس تاریخی می‌داند و ادبیات مدرن را نمونه نوعی ادبیات جامعه سرمایه‌داری غرب در قرن کنونی ذکر می‌کند.^۳

زیباشناسی مدرنیسم

مهمترین مولفه‌های رمان مدرن از دیدگاه زیباشناسی و فلسفه هنر به شرح زیر است:

۱- بحران واقع‌نمایی: رمان مدرن از بازنمایی واقعیت‌گریزان است؛ به عبارت دیگر «بیانگر» نیست. این جنبه تازه، و در عین حال بسیار مهم از دیدگاه فلسفی، ناشی از برخی تحولات تکنولوژیکی از سویی، و برداشتی نوین از مفهوم واقعیت در نزد مدرنیستها از سوی دیگر است که با ادراک گذشته از این مفهوم تفاوت اساسی دارد.

پیشرفت تکنولوژی و عرضه محصولاتی در زمینه رسانه‌ای همچون دوربین عکاسی و سینما توپوگراف، عامل مهمی در تردید نویسندگان به ادامه کار در ثبت وقایع بود. اقتدار این جعبه جادویی در باز تولید سریع و دقیق واقعیت به منزله پایان بخشیدن سلطه نویسندگان و هنرمندان در عرصه بازنمایی جهان بیرون بود.

سبب دوم برای طرد واقع‌نمایی مدرنیستها، تغییر ادراک آنها از مفهوم واقعیت است. برای نویسنده مدرن، واقعیت دیگر به معنای حضور خارجی پدیده‌ها یا ظهورشان بر ادراک حسی سوژه نیست. ذهن به نظر آنها دیگر آئینه واقعیت بیرونی محسوب نمی‌شود و نویسنده، گزارشگر غیرارادی واقعیت به شمار نمی‌رود، بلکه او خود آفریننده جهانی است که توصیف می‌کند. «جان هلپرین» (John Halperin) در توضیح این ادراک جدید از واقعیت می‌نویسد: «صورت قدیمی و ساده لوحانه رئالیسم دیگر مرده است؛ زیرا مبتنی بر نظریه‌ای در زمینه مشاهده طبیعی بود که اکنون ناممکن است. در گذشته فکر می‌کردیم کافی است چشمانمان را باز کنیم تا همگی دنیای یکسانی را ببینیم و به همین دلیل می‌توانستیم فرض کنیم که رئالیسم صرفاً فرایند ثبت واقعیت است که نویسنده به طور ارادی انجام می‌دهد، اما در حقیقت خود ما آفریننده دنیایی هستیم که مشاهده می‌کنیم و این مخلوق انسان ضرورتاً ماهیتی پویا و فعال دارد. بدین ترتیب رئالیسم کهنه شده مشاهده‌گر منفعل، که خصالتی ایستا داشت، دیگر عرفی انعطاف‌ناپذیر بیش نیست.»^۴ شاعر آلمانی «گوتفریدبن» می‌گوید: «واقعیت خارجی وجود ندارد؛ فقط آگاهی انسان است که با خلاقیت خود همواره جهانیان نو می‌آفریند. آنها را تغییر می‌دهد یا بازآفرینی می‌کند.»^۵ «ویرجینیا وولف» نیز به صراحت منکر ارتباط هنر و واقعیت می‌شود و با عبارتی

خشونت‌آمیز می‌گوید: «هنر نسخهٔ دوم جهان واقعی نیست. از آن «کثافت» همان یک نسخه کافی است.»^۶ خانم وولف نویسندگانی را که با مهارت زیاد به توصیف صحنه‌های اجتماعی می‌پرداختند، «ماتریالیست» می‌نامید و معتقد بود آنها فقط به واقعیات بیرونی اکتفا کرده‌اند و برای کشف وجوه زندگی درونی و حقیقی افراد که واقعیت انسانی در آن ماوی دارد، کوششی نداشته‌اند. این قضاوت ویرجینیا وولف راجع به نویسندگانی که با معیارهای او موافق نیستند شاید غیرمنصفانه باشد، ولی اعتقاد مشترک اغلب منتقدان مدرنیسم است.^۷

۲- مرکزیت زدایی: ادبیات غرب پیش از دورهٔ مدرن (قرن بیستم) نخست حول محور اخلاق و معنویت مسیحی و پس از آن حول عقلانیت و فکر پیشرفت و ترقی بود. در قرن هجدهم متفکران و فلاسفه گمان می‌کردند با تکیه بر علم و دستاوردهای تکنولوژیکی آن، سرنوشت بشر با نیکبختی و سعادت رقم خواهد خورد و از قید و بند اوهام و خرافات و اساطیر رهایی خواهد یافت، اما اتفاقاتی که تحت نام روشنگری و عقلانیت و آزادی و پیشرفت به وقوع پیوست، نشان داد که دستاوردهای مدرنیته همه در جهت رفاه و آسایش مادی بشریت نیست و پیامدهای ناگواری به دنبال دارد؛ چون: استثمار، از خود بیگانگی، کشتار همگانی، کابوسهای کافکایی، اردوگاههای مرگ، جنگهای جهانی اول و دوم، فجایع عظیم و دهشتناک هیروشیما و ناکازاکی و سرانجام برقراری انواع نظامهای استبدادی. «تئودور آدرنو» که از اعضای مکتب فرانکفورت و از پرشورترین مدافعان مدرنیسم هنری است، براین نکته تأکید دارد که هنر مدرن از عقلانیت مدرنیته به هیچ رو دفاع نمی‌کند و برعکس با آن سر جنگ دارد.^۸

«فردریش نیچه» برجسته‌ترین فیلسوف بدبین نسبت به عقلانیت روشنگری، همهٔ ارزشها و هنجارهایی چون عقل، پیشرفت، اخلاقیات و امثالهم را بی‌معنا دانست و با اعلان «مرگ خدا» و نفی متافیزیک و اخلاق مسیحیت سعی کرد تا تمامی نهادها و نمادهای محوری فرهنگ غرب را نابود سازد. بدیهی است که این باورها، گسترش ابهام و یأس و تفکرات نیهیلیستی را نزد نویسندگان مدرنیست رواج می‌داد و فرهنگ غرب را به شدت با خلا

مرکزیت روبرو می‌ساخت؛ به طوری که دیگر نمی‌توانست عناصر و اجزای خود را با یکدیگر پیوند دهد.

«کنراد کُنست» فقدان فضای معنوی و تجلی ارزشهای اخلاقی را مهمترین شاخصه رمان مدرن می‌داند و معتقد است که مطالعه آن به تعادل اکتسابی زندگی درونی خواننده، صدمه می‌زند: «این رمانها از نظر حال و هوا، بسیار متشنج و از جهت درونی دارای تضاد می‌باشند. دیگر عبارتی از انجیل و ایمان به انسانیت، که تغییری نکرده نباشد، در میان این منجلاب هزل و غرایز پست پیدا نمی‌شود. انسانها به عنوان افرادی نفرت انگیز، به عنوان دنباله‌روهایی متوسط، مدیران تازه به دوران رسیده، متقلب و عیاش، شکنجه‌گر و قربانیان دست بسته نشان داده می‌شوند.

دنیای متمدن همچون اردوگاه اسرا سازمانبندی شده است؛ همچون پس مانده‌های یک سیل، بی روح، خود فروخته، نابود و بریاد رفته. با خواندن چنین نوشته‌هایی است که به تعادل اکتسابی زندگی درونی ما خدشه وارد می‌شود.^۹

نیچه به جای باورهای عصر روشنگری و معنویت مسیحی، مرکزیت دیگری را پیشنهاد می‌کرد؛ این پیشنهاد در زمینه هنر عبارت از ایده «هنر فراسوی خیر و شر» بود. بدین ترتیب زیباشناسی به عنوان مرکزیتی جدید در عالم هنر سر برآورد و به تدریج مفهوم هنر برای هنر رواج یافت. شعار هنر برای هنر مهمترین تجلی خود را در مکتب پاراناس مشاهده کرد که با تأثیر از نظریه زیباشناسی کانت بر استقلال هنر تأکید می‌کردند. تئویل گوئید (۱۸۱۱-۱۸۷۲) شعر ناب را شعری می‌دانست که به کلی با مسائل اخلاقی و سیاسی بیگانه باشد و در این باره می‌گفت: «برای ما هنر وسیله نیست، بلکه هدف است. هر هنرمندی که به فکر چیز دیگری بجز زیبایی باشد، در نظر ما هنرمند نیست...»^{۱۰} در عرصه ادبیات نیز نویسندگانی چون دی. اچ. لارنس، تی. اس. الیوت، جیمز جویس و ویلیام باتلر ییتس، تلاش برای یافتن مبانی و بنیادهای نظری تازه‌ای برای این مرکزیت جدید را آغاز کردند. این نویسندگان در جستجوی حقیقتی درونی فراتر از نمودهای ظاهری برآمدند و با تکیه بر

اساطیر، افسانه ها و داستانهای فولکلور که به واسطه کشفیات مردم شناسی و ترجمه متون ادیان شرقی و اسطوره های قبایل بومی مطرح شده بودند، به آفرینش آثاری پرداختند که بخش اعظم مضامین آنها بر مبنای یافته های زیگموند فروید استوار بود، این آثار عمدتاً به کند و کاو در لایه های پنهانی ذهن می پرداختند که از هر سو تحت تعقیب، فشار و تأثیر انگیزه ها، نیروها و سائقه های ناخودآگاه ابتدایی، مبهم و شهوانی و خشن قرار داشت. بعدها کارل گوستاو یونگ با طرح نظریه «کهن الگو» (Archetype) و «ناخودآگاه جمعی» به اندیشه های فروید در شناخت اساطیر و تخیلات فردی ابعاد تازه ای بخشید.

۳- آشنایی زدایی: فرمالیستهای روسی با طرح نظریه «آشنایی زدایی» و تعمیم آن در مورد هر شکل آفرینش هنری، در واقع یکی از مهمترین جنبه های کار هنر مدرن را به بحث گذاشتند. بیان مدرن با عدم اعتماد به آنچه شناخته و تبیین شده بود، در واقع ادراک خود را از دروغین بودن تمامیت آشنا ابراز می داشت.

آشنایی زدایی در هنر مدرن هم به شکل مربوط می شود و هم به عنوان درونمایه ای غنی مطرح است. مؤلف کتاب حقیقت و زیبایی در توضیح جنبه تراژیک نمایشنامه های چخوف می نویسد: «گمان می کنم با من هم نظر باشید که جنبه تراژیک نمایشنامه های چخوف از شخصیتها، رویاروییها و تعارضها، کنشها، و حتی از ناهمخوانیهای اخلاقی و فرهنگی نسلها بر نمی آید. این جنبه پیش از هر چیز زاده تداوم زندگی یکنواخت، هر روزه، تکراری، و ملال آور است... تمامی شخصیتهای چخوف، حتی لویپاخین نوکیسه، یا ترافیموف همیشه دانشجوی انقلابی و ایده آلیست در «باغ آلبالو»، هر یک به نوعی، و با ناتوانی ویژه خود، اسیر این ملال زندگی هر روزه اند، مصیبت زدگانی هستند که دیر یا زود متوجه موقعیت خود می شوند، پس می نالند و همچنان راه گریزی نمی یابند.»^{۱۱}

تأکید مدرنیستها بر آشنایی زدایی در شکل و گریز از زبان آشنا و دستیابی به لذت بیگانگی، آنان را پیشگامان واقعی نظریه پردازان فرمالیست در بسط و تعمیم نظریه «آشنایی زدایی» قرار داد. اثر هنری مدرن در واقع ناآشناترین چیزهاست. «برتولت برشت» که در

کاربرد شگرد آشنایی زدایی از هنرمندان پیشگام مدرن بود، در این باره می‌گوید: «رویداد یا شخصتی را بیگانه کردن، در درجه اول یعنی جنبه بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن، و کنجکاو و شگفت زدگی را نسبت به آن برانگیختن.»^{۱۲}

۴- انزوا: آشنایی زدایی در آثار مدرن برای مخاطبی که با قاعده‌های مرسوم بیان خو گرفته، هراس آور است. هنر مدرن آرامش خواننده آشنا با رمزگان هنر و ادبیات کلاسیک را به هم می‌ریزد. «شنونده کوارتت‌های شوئنبرگ یا ورن از شنیدن موسیقی نامتعارف و ناآشنا به هراس می‌افتد. او نه از محتوای اثر، بلکه از شکل آن، از ساختارش و از شیوه بیانش می‌ترسد، چیزی می‌شود که عادهای شنیداری، و حس زیبایی شناسانه اش را به مبارزه می‌طلبد.»^{۱۳} همین امر موجب محفلی شدن ادبیات مدرن می‌گردد و شکاف عمیقی بین آثار مدرن و آثار عامه پسند ایجاد می‌کند و حاصل این همه، انزوای هنرمند مدرن است.

«آرنولد کتل» حاصل دور شدن هنرمند مدرن را از عامه مردم موجب پیدایش دو خصلت محدودیت و بدبینی در آثار آنان می‌داند: «محدودیت تا حدود زیادی نتیجه فرعی بدبینی است. نویسندگانی که می‌بینند قادر نیستند با دنیا به طور کلی کنار آیند، مایل‌اند در یگانه گوشه دنجی کم و بیش احساس اطمینان کنند (یعنی در مخمصه روحی خودشان و اشخاص محدودی مانند خودشان) عزلت‌گزینند...»^{۱۴}

«جرمی هاثورن» خصلت عمومی رمانهای مدرن را نگاه بدبینانه و تردیدآمیز آنان در باره منطق و جهان بینی و انزوای آدمی در عالم هستی می‌داند.^{۱۵} «لوکاج» ایدئولوژی اکثر نویسندگان مدرنیست را مبتنی بر تغییرناپذیری واقعیت خارجی می‌داند (حتی اگر این واقعیت مبتنی بر ذهنیت باشد) و فعالیت بشر، در مقابل آن، فاقد معنی و ناتوان از تأثیرگذاری می‌شود. چنین ادراکی از واقعیت، به خوبی در آثار کافکا به نمایش در می‌آید. کافکا، وضع روانی «ژوزف. کا» را، به هنگامی که او را برای اعدام می‌برند، چنین توصیف می‌کند: «او به مگسها و تلاش عبث پاهای نحیف آنها برای رهایی از کاغذ مگس کش

می‌اندیشید»^{۱۶} این حالت ناتوانی و دلهره در برابر قدرت غیرقابل درک شرایط، در سراسر آثار کافکا مشهود است.

مدرنیستها در آثار خود انسان را به گونه ای ترسیم می‌کنند که در سرشت طبیعی خود موجودی بذاته تنها و غیر اجتماعی است؛ به همین سبب نمی‌تواند با دیگران ارتباطی حقیقی ایجاد کند. این بینش هستی‌شناسانه در مقابل دیدگاه ادبیات رئالیستی مبنی بر اجتماعی بودن انسان و تفکیک ناپذیری او از محیط اجتماعی استوار بود.

«تامس وولف» می‌گفت: «بینش من از جهان بر اساس این عقیده استوار است که تنهایی به هیچ وجه وضع نادری نیست؛ که فقط مخصوص به من یا معدود انسانهای خاصی باشد، بلکه حقیقت ناگزیر و اصلی وجود بشری است.»^{۱۷} با این تصویر از انسان، این نتیجه بدیهی است که ارتباط او با محیط بیرونی اش ناممکن خواهد بود و در صورتی که ارتباطی هم برقرار شود سطحی و غیرحقیقی خواهد بود.

۵- ابهام معنایی: با توجه به مؤلفه های فوق، می‌توان نتیجه گرفت که در هنر و ادبیات مدرن، ابهام معنایی نقش مهمی دارد. تجلی این ابهام گاه از راه پیچیدگیهای بیان به دست می‌آید، همچون رمان اولیس و شب زنده داری فینیگن‌ها (Finnegans Wake) اثر جیمز جویس که از مبهم ترین آثار ادبیات داستانی به شمار می‌روند.^{۱۸} با وجود این، ابهام بیانی در همه آثار مدرن وجود ندارد. به عنوان مثال، کافکا بسیار ساده می‌نوشت و نشر او در شفافیت گاه به نثرهای اداری نزدیک می‌شد، با وجود این از قاعده ابهام مستثنی نیست. «کافکا با ایجاز بیان به ویژه در داستانهای کوتاهش خواننده را به این تصور وا می‌دارد که طرح راستین روایی در لابلای سطور وجود دارد؛ یعنی به صراحت اعلام نشده است. خواننده بدین ترتیب می‌پذیرد که آن چه می‌خواند مهم نیست، بلکه نکته اصلی، مرکزی و مهم جای دیگری نهفته است.»^{۱۹}

وجود ابهام معنایی در آثار مدرن و اعتقاد آنها به عدم ثبات واقعیت، اهمیت رویکرد آنها را به فهم و بیان سازوکار ذهن انسان نشان می‌دهد. اگر واقعیت جز موضوعی

قراردادی نباشد، و موقعیت آن جز با ذهن آدمی تعیین و مشخص نشود، پس بیان آن تنها از راههای پیچ در پیچ و هزار توی ذهن ممکن خواهد بود.

مدرنیسم در رمان فارسی پس از انقلاب اسلامی

جریان رمان نویسی مدرن در اواخر دهه شصت و عمدتاً در دهه هفتاد پس از انقلاب اسلامی شکل گرفته است و در واقع خلف صالح رمان مدرن پیش از انقلاب است که با صادق هدایت (بوف کور) شروع شد و با آثار صادق چوبک (سنگ صبور) و هوشنگ گلشیری (شازده احتجاب) ادامه یافت. جریان مدرنیسم پس از پیروزی انقلاب به حاشیه رانده شد و یک دهه بعد دوباره اقبال بدان فزونی گرفت. هوشنگ گلشیری مؤثرترین تئوریسین رمان مدرن بعد از انقلاب است که چه با آثار خود چون رمانهای آینه های در دار و جن نامه و چه با درسهای داستان نویسی خود، برخی نویسندگان جوان را به این مسیر سوق داد. حسن میرعابدینی در کتاب صد سال داستان نویسی به این جریان تحت عنوان «صداهای تازه» اشاره دارد و گرایش اغلب نویسندگان را به آن ناشی از وسوسه نوگرا بودن در میان آنان می‌داند و در انتقاد از گرایش مشتاقانه و غیرانتقادی برخی نویسندگان معاصر به مدرنیسم می‌نویسد: «نویسندگانی که با شیفتگی غیرانتقادی به آموزه‌های مدرنیسم روی می‌آورند، آن سان خودآگاهانه در فکر صاحب سبک نمودن خود هستند که خود انگیزختگی و غنای طبیعی داستان را فدای مبهم نویسی‌های تصنعی می‌کنند.»^{۲۰}

رمانهای نوشدارو (علی مؤذنی - ۱۳۷۰)، سمفونی مردگان (عباس معروفی - ۱۳۶۸)،

نقش پنهان (محمد محمدعلی - ۱۳۷۰)، نیمه غایب (حسن سنابور - ۱۳۷۸)، دل دلدادگی

(شهریار مندنی پور - ۱۳۷۷) از جمله نمونه های برجسته رمان مدرن در این دوره هستند.

در این مقاله ویژگیهای این جریان، عمدتاً با تکیه بر چهار رمان اخیر مورد بحث قرار گرفته و شواهد از این آثار برگزیده شده است.

ویژگیهای ساختاری

۱- روایت: رمان مدرن فارسی به حالات و جریانهای موجود در خودآگاهی قهرمانان بیشتر توجه می‌کند و کمتر به رویدادهای معمولی در جهان خارجی می‌پردازد. به همین دلیل حدیث نفس شخصیتها با استفاده از تکنیکهای جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی و بیان شاعرانه برجستگی ویژه‌ای در ساختار این گونه رمانها می‌یابد.

رمان مدرن با انتخاب دیدگاه اول شخص اغلب بهتر و عمیق‌تر می‌تواند با مصالح خود درگیر شود، در حالی که با اتخاذ دیدگاه دانای کل، این امر بس دشوار و حتی محال است؛ زیرا نویسنده ناچار است با مصالح بیشتری که شامل آدمها، روابط آنها، حوادث و ... می‌باشد، سروکار پیدا کند و بدیهی است که موفقیت در این گستره عظیم ناممکن خواهد بود.

رمان نویس مدرن برای ترسیم واقعیتی چند وجهی، راویان متعددی را به کار می‌گیرد تا با بیان روایت‌های مختلف از ماجرای واحد، میدان دید خواننده را وسعت بخشد؛ مثلاً رمان **سلفونی مردگان** با چهار فصل که هر یک حدیث نفس یک راوی است، در واقع به خواننده فرصت را می‌دهد تا هر بار از منظری جدید شاهد اضمحلال یک خانواده سنتی باشد و در هر یک با بخشی از علل ماجرا آشنا شود. این تنوع دیدگاه بر تحرک رمان می‌افزاید و نویسنده با هر راوی جدید، دریچه تازه‌ای را رو به واقعیت موجود می‌گشاید. رمان **نقش پنهان** نیز به وسیله قهرمان اصلی رمان - ناصر رزاقی - و دیدگاه اول شخص روایت می‌شود. راوی با استفاده از شیوه تک‌گویی درونی و نوعی آشفتنگی و اضطراب

ذهنی به رویدادها می نگرد و با کنار هم نهادن کابوسها و تصاویر و خاطرات پراکنده گذشته که فاقد توالی زمانی هستند، به ترسیم ماجرا می پردازد.

شهریار مندنی پور در رمان *دل دلدادگی* بیش از دیگران، وسواس استفاده صحیح از تکنیکهای مدرن را دارد. انواع زاویه های دید در این رمان وجود دارد که همگی در درون اول شخص قرار می گیرد؛ یعنی اول شخص تعیین می کند که سوم شخص یا دانای کل چه چیزهایی را بگویند. بدین ترتیب انواع زاویه دیدها، سیال و موازی شده اند و روایت را به تناوب به یکدیگر وا می گذارند. مندنی پور در به کار گیری جریان سیال ذهن نیز خلاقیت بیشتری از خود نشان می دهد. او سعی دارد تا دو لایه برای ذهن شخصیتهاش بسازد؛ یکی لایه ناخودآگاه زبانی شخصی و دیگری لایه ناخودآگاه زبانی قومی. در لایه اول ناخودآگاه زبانی که سرچشمه جریان سیال ذهن است، هر شخص تفاوتهای ذهنی و زبانی با دیگران دارد و در نتیجه سیال ذهنش هم با دیگران متفاوت است، اما در لایه ناخودآگاه جمعی یا قومی اش عناصر مشترک فراوانی با دیگران دارد. به همین دلیل هم در رمان *دل دلدادگی* سیال ذهن یک شکارچی گالش با یک روشنفکر تفاوت دارد که مربوط به لایه ناخودآگاه فردی می شود و در مواردی هم که نمودههای «نمونه های ازلی» (Archetype) حضور دارند، شباهتهایی در سیال ذهن این دو نفر برقرار می شود.

۲- محدودیت زمان و تقلیل شخصیتها: در رمانهای مدرن، مدت زمان وقوع حوادث و رویدادها بسیار کوتاه و عمل نیز اندک است، اما غور و بررسی عمیقی از حافظه و ذهن در آنها خودنمایی می کند. به عنوان مثال حوادث رمان *خانم دالووی* اثر ویرجینیا وولف همانند حوادث رمان *اولینس* اثر جیمز جویس فقط در یک روز رخ می دهد، ولی شخصیتها با هشیاری مورد تجزیه و تحلیل قرار می گیرند. از این جهت رمان مدرن به یکی از اصول تراژدی کهن یونانی، به نام «وحدت زمان» نزدیک می شود که براساس آن مدت زمان اجرای نمایش باید برابر با زمان وقوع حوادث در طرح تراژدی باشد. بدین ترتیب مدرنیسم

نیز همچون ناتورالیسم معتقد است که رمان پاره ای از زندگی است و لسی این پاره حتماً نباید از طول باشد، بلکه از عمق هم می تواند باشد. به همین سبب نویسنده رمان مدرن به جای آن که ماجرای ۵۰ سال از زندگی یک شخصیت را بیان کند- و در همان جا هم ناچار باشد پاره‌های زیادی را حذف و فقط بر حوادث برگزیده تکیه کند- به زمانی محدود اکتفا می کند و در عین حال به عمق می پردازد. بدیهی است که نویسنده رمان در این گونه پاره‌های زمانی، با ذهنیات شخصیت سروکار دارد و باید به ترسیم تصویرها و خاطرات او که به گذشته های دور و نزدیک مربوط هستند، پردازد و آنها را در کنار هم بچیند؛ از این رو توالی منظم زمانی و به عبارت دیگر روایت خطی حوادث به هم می خورد و می بینیم که دورترین واقعه در کنار حادثه ای عینی و امروزی قرار می گیرد و گاه خاطرات متعدد از زمانهای دور و نزدیک به حافظه نویسنده هجوم می آورند.

مدرنیسم در واقع مقوله زمان را از زمان تاریخی جدا کرد و وابستگی آن را به مکانی خاص از میان برداشت و آن را به طور انتزاعی درک کرد. این شکاف میان زمان ذهنی و عینی موجب در هم ریختن توالی زمانی و حذف روایت خطی شده، عینیت خارجی را محو ساخت. بدین ترتیب نویسنده مدرن به جای توصیف تجربه واقعی و بیرونی خود، به توضیح خاطرات که در واقع نقشهای ذهنی به جا مانده از تجربیات بیرونی هستند، می پردازد. «والتر بنیامین» در توصیف تکنیک «مارسل پروست» برای بیان تجارب ذهنی خود می گوید: «همه می دانیم که پروست، زندگی یک انسان را نه آن چنان که واقعاً اتفاق افتاده، بلکه آن چنان که شخصی به یاد می آورد، توصیف می کند. این سخن نیز نارساست؛ زیرا [در آثار پروست] تجربه واقعی مهم نیست، بلکه تاروپود خاطرات اهمیت دارد. حافظه انسان همچون پارچه ای نقش دار است ... واقعه ای که در زندگی رخ داده، محدود، یا لااقل از لحاظ تجربی پایان یافته است. اما خاطره، پایان ناپذیر است و می تواند سررشته ای باشد به آنچه پیش از آن اتفاق افتاده و نیز به آنچه پس از آن اتفاق خواهد افتاد.»^{۲۱}

شخصیتها نیز در رمان مدرن معدودند. در این رمان، همچون رمان جنگ و صلح تولستوی با گروه بی‌شماری شخصیت‌های گوناگون روبه‌رو نیستیم. همین گروه اندک نیز روحیاتی ثابت و لایزال ندارند بلکه با ابهامات ذهنی و تردیدهای روحی که آنها را فرا گرفته، هر لحظه در معرض تغییر و دگرگونی هستند.

رمانهای مدرن فارسی نیز از این دو خصیصه برخوردارند. به عنوان مثال، دورهٔ زمانی حوادث رمان سمفونی مردگان کمتر از ۲۴ ساعت است، ولی در مرور خاطرات و ماجراهای گذشته، تاریخچه چند دهه یک خانواده بررسی می‌شود. تعداد شخصیتها نیز حدود ده نفر هستند که عمدتاً به معرفی و درونکاوی دو شخصیت اصلی یعنی اورهان و آیدین اکتفا می‌شود. وقایع رمان نیمه غایب و دل‌دلدادگی نیز در مدت زمان ۴۸ ساعت رخ می‌دهد؛ اما در عین حال با مرور خاطرات گذشته، دوره‌ای چند ساله مورد کندو کاو قرار می‌گیرد. شخصیت‌های این رمانها نیز بسیار معدود هستند و فقط چند نفر از آنها معمولاً مورد درونکاوی و جستجوی ذهنی قرار می‌گیرند.

۳- اسطوره‌گرایی: برخی نویسندگان مدرنیست داخلی همچون نویسندگان مدرنیست اروپایی همچون «دی. اچ. لارنس»، «تی. اس. الیوت» و «جیمز جویس» می‌کوشند تا با تکیه بر اساطیر و افسانه‌های ملی، به موضوعی امروزی، ابعادی فرا تاریخی بخشند. این گروه از نویسندگان اسطوره‌ها را متناسب با باورهای اجتماعی و انگیزه‌های عقیدتی خود دریافت و تفسیر و تأویل می‌کنند. به عنوان مثال؛ بهره‌گیری از اسطورهٔ رستم و سهراب (پسر کشتی) در رمانهای رازهای سرزمین من (رضا براهنی)، شب ظلمانی یلدا (شهرنوش پارس‌پور)، تالار آئینه (امیرحسین چهلتن)، نقش پنهان (محمد محمدعلی)؛ اسطورهٔ هابیل و قاییل (برادر کشتی) در رمان سمفونی مردگان (عباس معروفی) و اسطورهٔ سیاوش در درد سیاوش نشانه‌ای بر اسطوره‌گرایی در رمانهای معاصر فارسی و به ویژه رمانهای مدرن است.

«شهرنوش پارسی پور» از رمان نویسان معاصر، تحقیق و تفحص در پیکره های جمعی را وظیفه نویسنده می‌داند و حتی قصه نویس را در شمار اسطوره سازان می‌داند: «بخش قابل ملاحظه ای از کار قصه نویسی، تأمل در وجوه اصلی همین پیکره های جمعی است. قصه نویس از جنس و نژاد اسطوره سازان به شمار می‌آید. این حالت اوست در زندگی. او باید بتواند از این ماجراهای امروز با سیر تاریخی آنها به طریقی آشنا بیابد و از راه درست به این مجموعه نظر بیندازد. و تازه این مجموعه در بی‌نهایت ابعاد خود، هفت رنگ می‌نماید که اگر به درستی بررسی شود، آنگاه چون تیغه نوری است که با آن می‌توان اعماق ناخودآگاه روح را شکافت.»^{۲۲}

در رمان سمفونی مردگان با صراحت دو شخصیت اصلی خود یعنی اورهان و آیدین را به نمادهای اسطوره ای هابیل و قابیل تشبیه می‌کند و در آغاز کتاب با ترجمه آیه ۲۶ از سوره «مائده» به نقل داستان هابیل و قابیل از قرآن مجید می‌پردازد. در رمان نقش پنهان نیز راوی با تصاویری که بر سقف کاهگلی خانه می‌بیند خواننده را به مضمون اسطوره رستم و سهراب راهنمایی می‌کند: «هر وقت روی بام کاهگلی خانه قدیمی ما باران می‌بارید، لکه‌های بزرگی روی سقف پیدا می‌شد. آن شکلها که از سقف به دیوار می‌سرید، همیشه یک جور نبود. گاهی شبیه پرنده ای بود که می‌گفتند، پشت کوه قاف زندگی می‌کند، گاهی هم با مرور زمان شکل پیرزنی گیس سفید می‌شد که موقع شانه زدن موهایش کرکهای تو آسمان پخش می‌کرد و مثل برف می‌بارید. سالها بعد، وقتی پدرم را در سالگرد یک جشن دولتی کشتند، آن صورتهای جامانده از زنگاب، شکل عوض کردند. یک بار در آن دیدم، مردی با ریش پهن و سیاه، خنجری بر پهلوی جوانی سفید جامه فرو کرده و با نظاره بر غروب آفتاب، مرگ او را انتظار می‌کشد، انگار می‌ترسید از روی سینه جوان برخیزد و جوان دوباره جان بگیرد.»^{۲۳}

در نگاه نخست خواننده پی می‌برد که این تصویر، یادآور کشته شدن پدر راوی به دست احمد کدخدای منش است، ولی با ادامه داستان به تدریج روشن می‌شود این تصویر

اسطوره ای از رستم و سهراب در واقع تمثیلی از رابطه راوی با پدرش است. پسری که میراث شوم پدر را چون خنجری در پهلوی خود می بیند و در نهایت او را به جنون و نابودی می کشد. راوی به این تراژدی از زبان پدر اشاره می کند: «ولی نمی داند تنها میراث ماندگار مرده، سرنوشت به هم پیچیده وارثان اوست. حالی اش کن که ما همه وارث سرنوشت خویشاوندان خویش هستیم»^{۲۴} راوی هر چند سعی می کند، نمی تواند از این سرنوشت ناخواسته ای که پدر برای او رقم زده است بگریزد و عاقبت قربانی آن می شود: «و از این پس تنها راه سرنوشت، ادامه مبارزه علیه سرنوشتی است که پس از مرگ پدرم، پیش پایم قرار داده اند. من باید می گریختم. فرسنگها از محیطم دور می شدم تا مثل منصوره، شرایط زیستی متفاوتی برای خودم فراهم کنم.»

رویکرد اصلی

رمان مدرن فارسی پس از انقلاب، عمدتاً به نقد وضعیت فرهنگی و سیاسی موجود در جامعه می پردازد. رویکرد اصلی جریان مدرن، همچون رئالیستهای سنتی، رویکردی انتقادی است؛ با این تفاوت که موضوع انتقاد آنان نه نظام سلطنتی پیش از انقلاب، بلکه وضعیت سیاسی حاضر است. مهمترین تفاوت مدرنیسم داخلی با مدرنیسم غربی در همین نگرش به تحولات اجتماعی نهفته است. مدرنیسم غربی با کناره گیری از واقعیت بیرونی، به ذهنیت گرایی افراطی پناه می برد و هیچ گونه مسئولیت اجتماعی یا نقش اصلاح طلبی برای خود قایل نیست. لوکاج، ناتوانی نویسنده مدرن را در تاثیرگذاری بر جهان خارج، دلیل گریز او از واقعیت عینی به ذهن گرایی می داند و می گوید: «... ذهن گرایی در تجربه متفکران بورژوا ریشه دوانده است. فرد در برابر سنگدلی عصر، نومیدانه به درون خویش می خزد تا شاید در وضع پریشان خود، افسون مست کننده ای به او دست دهد.»^{۲۵} ولی نویسنده مدرنیست داخلی که نمی تواند خود از دغدغه های سیاسی و اجتماعی روزانه رها سازد، رویکرد انتقادی اسلاف رئالیست خود را - البته با به کارگیری تکنیکهای روایت

ذهنی مدرن - در عرصه‌های اجتماعی دنبال می‌کند و بدین ترتیب احساس می‌کند که به مسئولیت اجتماعی و ایدئولوژیک خود عمل کرده است. منیرو روانی پور از رمان نویسان نوگرای معاصر^{۲۷} در توصیف نقش نویسندهٔ مدرن و مسئولیتهای اجتماعی او می‌گوید: «شاید برای آنها که ادبیات را نفس هنر برای هنر می‌دانند این حرف مسخره باشد، ولی الان من به این نتیجه رسیده‌ام در کشوری که نیازهای ما آن همه سرکوب شده است در وضعیتی که ما برای عادی‌ترین چیزهایی که انسان باید داشته باشد، این همه تلاش می‌کنیم؛ برای دل خود، دلی کردن کار مناسبی نیست و ما مدیون این مملکت هستیم. من الان به این نتیجه رسیده‌ام که برای مملکت چه کرده‌ام؟ برای کشورم چه کرده‌ام؟ آیا روی فرهنگ و ذهنیت آدمهایی که در این مملکت زندگی می‌کنند تأثیر داشته‌ام؟ یا یک کار مثبتی برای تعالی ذهن خودم، یا دوستانم یا خوانندگان کتابهایم کرده‌ام؟ اینها برای من سؤال هستند. من به صرف این که برای خودم، توی خلوت خودم بنویسم، این را قبول ندارم. ما وظیفه داریم؛ یعنی هنرمند شرقی وظیفه دارد، حالا ممکن است بگویند شعار است یا هر چیز دیگری؛ و خیلی‌ها بدشان بیاید یا آنهایی که طرفدار فرم یا هنر هستند، بگویند که ناباکوف برای خود هنر یا خود قصه می‌نوشت. اینها حرفهای چرتی است.»^{۲۸} منصور کوشان از داستان نویسان معاصر و سردبیر ماهنامهٔ آدینه، در مقاله‌ای زیر عنوان «عالمی دیگر بیاید ساخت و از نو آدمی» می‌نویسد: «نویسنده آرمان‌گراست. چرا که به دنبال آرمانهای مردم جامعه‌اش است و می‌کوشد تا بستری برای تحقق و عینیت یافتن آرمانهای مردم به وجود بیاورد.»^{۲۹}

نویسندگان رمان مدرن در نقد هنجارهای ناشی از نوعی تفکر دینی عمدتاً به دو مضمون می‌پردازند: نخست ستیز سنت و مدرنیته در قالب جنگ پدران و پسران؛ دوم نقد برخی از ارزشهای اخلاقی رایج در جامعه مصداق مضمون نخست، رمانهایی چون سمفونی مردگان (عباس معروفی) و نقش پنهان (محمد محمدعلی) و مصداق مضمون دوم، رمانهایی چون نیمهٔ غایب (حسین سنابور) و رمانهای آینده‌های دردار و جن نامه

هوشنگ گلشیری) هستند. در رمان **سمفونی مردگان**، آیدین نماد روشنفکری است که علیه آداب و سنن خانوادگی و فرهنگی مرسوم می‌شورد و پدر به عنوان نماد و حافظ سنت در مقابل او قرار می‌گیرد و سرانجام، این تقابل با جنون آیدین به پایان می‌رسد. راوی در رمان **نقش پنهان** نیز با اشاره به داستان رستم و سهراب از همان آغاز درونمایه را بر بستری اسطوره‌ای می‌گسترده و در سیر ماجرا نشان می‌دهد که فرزندان وارث سرنوشت شوم پدران خود هستند و راه گریزی هم برای رهایی از این گرداب ندارند.

رمان نیمه غایب حول محور زندگی پنج تن از نسل جوان و جوانی پشت سر گذاشته امروز، در دانشگاه و میانه کشاکش‌های سالهای دهه شصت است. نویسنده در بررسی موقعیت اجتماعی و تاریخی شخصیت‌های خود، بیشتر به روابط آنها با جنس مخالف و محدودیتها و محظورات اجتماعی تاکید می‌کند. توصیف روابط دختران و پسران دانشجوی و رفت و آمد نامتعارف آنها به خانه یکدیگر به گونه‌ای بیانگر مقاومت منفی گروههایی از جوانان در برخورد با محدودیت‌های اخلاقی متعارف است. برجسته‌سازی و عریسان ساختن این گونه روابط در میان دو شخصیت اصلی در نیویورک، درونمایه اصلی رمان را حول محور عبور از محظورات اخلاقی، بیشتر آشکار می‌کند. وسوسه عبور از محدودیتها گاه برخی شخصیتها را وادار به تجربه موارد ممنوعه می‌کند؛ به عنوان مثال، سیندخت که نامزد شخصیت اصلی یعنی فرهاد است، در پارک دانشجوی با آرایش ظاهر می‌شود تا به این تجربه دست یابد.^{۳۰}

هوشنگ گلشیری بیش از سایر مدرنیستها، به ویژه در آثار اخیرش، به موضوع «زن» نه از دیدگاه حقوق انسانی و اجتماعی، بلکه به عنوان موجودی برابر در روابط جنسی می‌نگرد. وی با طرح موضوعات جنسی، اصول اخلاقی و عرفی را به نقد می‌کشد. او در رمان **آینه‌های درد** بیشتر به توان طبیعی زن و حقوق نقض شده او می‌پردازد، اما در آخرین رمان خود - **جن نامه** - محدودیت‌های حاکم بر روابط جنسی را با تردید می‌نگرد.

نمایش این گونه مضامین به نوعی قبح عبور از حریمهای اخلاقی را در جامعه از بین می‌برد و موجب مقاومت در برابر نظام اخلاقی می‌شود. یکی از منتقدان هوادار آثار گلشیری، پس از انتشار آخرین اثر او- رمان جن نامه- این جنبه از اثر او را مورد تأکید قرار می‌دهد.^{۳۱} به طور کلی رویکرد نویسنده‌گان مدرنیست پس از انقلاب همان رویکرد صادق هدایت است که به دلیل ملاحظات سیاسی و اجتماعی فاقد صراحت است.

فرم مدرن و نگاه سنتی

«کنراد گنست» اصول ساختاری رمان مدرن را- که وجه تمایز آن با رمان سنتی نیز هست- به سه اصل محدود می‌کند.

نخست: وداع با قهرمان سنتی؛ قهرمان سنتی؛ به عنوان فردیستی که در مقابله با جهان اظهار وجود می‌کند، انسانی برجسته و برتر از پیرامونش است. او ماجراجویی است که از نظر تحصیلات و عشق و احساسات، برتر و تواناست. در رمان مدرن، خواننده به جای این قهرمان سنتی، اغلب با شخصیت‌های معمولی و پیش پا افتاده که به سختی درک می‌شوند و درگیر مشکلات‌اند، مواجه می‌گردد. خواننده معمولاً مایل نیست تشابهی میان خود و این شخصیت‌ها پیدا کند. شخصیت‌های رمان مدرن مخلوقات ترسو، رنج کشیده، کودن و یا بسیار هوشمند هستند و به هر حال نویسنده با آن انسان برتر و قهرمان سنتی وداع کرده است.

دوم: وداع با طرح قصه؛ هر رمانی برای خوانندگان در واقع یک قصه است و رمان نویس حقیقی، کسی است که چگونگی روایت قصه را می‌داند. طرح قصه همچون رشته‌ای از میان عناصر، افراد و وقایع رد می‌شود و آنها را به طور منطقی و در یک ارتباط علی با یکدیگر قرار می‌دهد. در رمان مدرن تداوم و توالی زمانی وقایع دیگر وجود ندارد و وسعت بخشیدن به گر‌ها و آنگاه گر‌گشاییها دیگر مورد توجه نیست و نویسنده طرح قصه را با جریان ذهنی قطع می‌نماید. نویسنده مدرن همان گونه که به قهرمان سنتی شک می‌ورزد، نسبت به طرح قصه سنتی نیز دچار همین تردید می‌شود.

سوم: وداع با راوی المپی؛ راوی المپی یا دانای کل در رمان سنتی همچون خداوند المپ قهرمانانش را راهنمایی و هدایت می‌کند: برتر، مطمئن، از بالا به پایین و خلل‌ناپذیر. این راوی را به دلیل نظارت جاودانی اش «راوی المپی» نام نهاده‌اند. او کم و بیش از همه چیز آگاه است و درونی‌ترین هیجانات قهرمانانش را می‌شناسد. این راوی المپی در رمان مدرن دیگر وجود ندارد. راوی در رمان مدرن به عنوان دانای کل یک واقعه فردی ظاهر نمی‌شود و ادعای خودکامگی بی‌چون و چرا را کنار می‌گذارد. در رمان مدرن، یک واقعه از جنبه‌های گوناگون توصیف می‌شود و بر اساس آگاهی و ذهنیت شخصیت‌های روایان دائماً جزئیات توضیح داده می‌شود. راوی، واقعه را از زوایای گوناگون بررسی می‌کند و به وسیله پیامها، گفت و گوها و تک‌گفتارهای درونی واقعیت روشن می‌شود. بدین ترتیب مسئله تلاش برای یافتن حقیقت و واقعیت، از جایگاه‌های ذهنی، شیوه‌های نگرش و اجزایی از آگاهی مبدل به شیوه‌ای برای روایت می‌گردد.^{۳۲}

رمانهای فارسی که به شیوه مدرن نگارش یافته‌اند اغلب تلاش کرده‌اند تا با پایبندی به این سه اصل ساختاری، از رمان سنتی فاصله بگیرند. قهرمان این رمانها، در آغاز اغلب چون قهرمان رمان سنتی فعال و برجسته و مطمئن ظاهر می‌شود. اما به تدریج در برخورد با حوادث منفعل می‌شود و از این پس بیشتر به قهرمان رمانهای مدرن غربی شباهت می‌یابد. «ناصر» راوی و قهرمان اصلی رمان نقش پنهان در شروع داستان می‌خواهد از قاتل انتقام بگیرد و علی‌رغم همه دشواریهایی که در این راه برای او پیش می‌آید، سرانجام موفق می‌شود قاتل را به سزای عمل خود برساند؛ اما ناصر با گسترش داستان و برخورد با حوادث بعدی به تدریج منفعل می‌شود و در انتها به دنیای ذهنی مجانبین پناه می‌برد. «آیدین» شخصیت اصلی رمان سمفونی مردگان نیز با همه ستیز و مخالفتی که با پدر دارد، سرانجام تسلیم می‌شود و به خواسته پدر گردن می‌نهد؛ و سپس با ذهنیتی مجنون وار آرامش می‌یابد. شخصیت «فرهاد» در رمان نیمه غایب نیز با شکست در عشق و تن دادن به

خواست پدر به انفعال می‌رسد. همهٔ این قهرمانان در آغاز با شور و انگیزه به صحنه می‌آیند و عاقبت تسلیم و منفعل از صحنه خارج می‌شوند.

وداع با طرح قصه سنتی و راوی المپی نیز در رمان فارسی به تبع از آثار مدرن ترجمه‌ای صورت پذیرفته است. توصیف جنبه‌های گوناگون واقعه از دیدگاه راویان متعدد، به کارگیری جریان سیال ذهن و تداعی وقایع مرتبط در گذشته و تک‌گویی درونی از ابزارهای معمول رمان مدرن فارسی شده است.

رمان مدرن فارسی علی‌رغم آن‌که فرمی مشابه آثار مدرن غرب دارد، نگاه سنتی خود را به موضوعات حفظ می‌کند. روح و اندیشهٔ ذاتی رمان مدرن غرب مبتنی بر نیست‌انگاری اومانیستی است و درک این اندیشه مستلزم آشنایی و انس عمیق نویسنده با ادبیات غرب است؛ اما این حس و حال اومانیستی هیچ‌گاه در نویسندگان داخلی به کمال یافت نشده است و به همین دلیل نوعی تضاد و دوگانگی در صورت و محتوای رمان مدرن فارسی بعد از انقلاب- و حتی قبل از انقلاب- دیده می‌شود.

همان‌طور که قبلاً گفته شد این رمانها علی‌رغم رویکرد به انتقاد از محدودیتهای اخلاقی و- در لایه‌های پنهان تر- شرایط سیاسی، هنوز فاصله زیادی با نیست‌انگاری اومانیستی دارند. در رمان نیمه غایب روایت با دیدگاه اول شخص و تک‌گویی درونی و خودکاوی من اعترافگر مدرن همراه است و رفتار نویسنده با زمان و زمان داستانی کاملاً نو می‌نماید، و حتی در توصیف شرایط اخلاقی موجود، به دنبال طرح نوعی لیبرالیسم سطحی است. اما نگاه سنتی نویسنده به موضوعاتی چون ناموس و آبرو و غیرت مطابق با دیدگاه لیبرالیستی مدرن نیست. به عنوان مثال «فرهاد» شخصیت اصلی، علی‌رغم ارتباطات نامتعارف با دانشجویی دختر به نام «سیندخت»، از رفتارهای خلاف اخلاق و عرف او خشمگین می‌شود و تعصبات یک مرد شرقی را از خود بروز می‌دهد. «فرح» شخصیت دیگر همین رمان، در اعتراض به دوست پسرش که او را به منزل مرد هوس‌بازی برده،

موضوع عفت و مردانگی را پیش می‌کشد. طرح این اعتقادات، وجود دیدگاه‌های سنتی را در لایه‌های پنهان ضمیر نویسنده مدرن ایرانی نشان می‌دهد.

نمونه دیگری از این نگاه سنتی، تعهدی است که قهرمان رمان مدرن نسبت به اطرافیان و خانواده و حتی سنت‌هایی دارد که اغلب بدان معترض است. این شخصیت اصلی معمولاً برای جلوگیری از فروپاشی نهادهای سنتی اجتماعی همچون خانواده تسلیم خواسته‌های آنها می‌شود و اجازه نمی‌دهد ستیز و کشمکش او با هنجارهای اجتماعی منجر به قطع وابستگی و علائق درونی او به این نهادها شود. نمونه این رفتارها، در تسلیم آیدین و بازگشت به خانه پدری در رمان سمفونی مردگان دیده می‌شود. همین ماجرا در رمان نیمه غایب با بازگشت فرهاد به خانه تکرار می‌شود.

بدین ترتیب، مدرنیسم داخلی، علی‌رغم به کار گیری شیوه‌های مدرن روایت، عمدتاً نگاه سنتی خود را حفظ کرده است. شهریار مندنی پور نویسنده معاصر تعبیر جالب توجهی از مدرنیسم ایرانی و رابطه آن با سنت ارائه کرده است که برای حسن ختام کلام ذکر می‌شود: «انگار که آن پیاده گرد پیاده روهای ملال گرفته پاریس، در آن تصویری که «بودلر» از انسان مدرن عرضه می‌کند، در ایران، پس از آن که چند قدمی در پیاده رو شهر مدرن گام برداشته، و به ویرترین آکنده از کلانهای مدرن نگاهی سرسری انداخته، خیلی زود به خانه پدری بازگشته است.»^{۳۳}

نتیجه گیری

رمان مدرن فارسی پس از انقلاب علی رغم به کارگیری فرم رمان مدرن غربی-هر چند نه چندان موفق- به دلیل پابندی به اندیشه‌های بومی و نگاه سنتی خود موفق، به تولید آثار مدرن به معنی مصطلح جهانی نشده است. نویسندگان داخلی با گفتمان نیست انگارانه اومانیستی مدرنیسم مانوس نشده‌اند و به طور کلی درونمایه‌ها و موضوعات رمانهای سنتی را با استفاده از ابزار روایت ذهنی و حدیث نفس مدرن تکرار کرده‌اند. به همین سبب در رویکردی مشترک با رمان سنتی، در پی اصلاحات اجتماعی از طریق نقد هنجارهای اخلاقی و اجتماعی برآمده‌اند. گفتمان رمان مدرن در واقع همان گفتمان صادق هدایت در بحث تجدد و عقب‌ماندگی است که این بار فاقد صراحت است.

یادداشتها

- ۱- کادن، جی. ای؛ فرهنگ و ادبیات نقد؛ ترجمه کاظم فیروزمند؛ چاپ اول، تهران، نشر شادگان، ۱۳۸۰.
- ۲- همان، ص ۲۴۵.
- ۳- موقن، یدالله؛ لوکاج و مدرنیسم؛ مجله گردون، شماره ۹ و ۸، سال یکم، ۲۹ اسفند ماه ۱۳۶۹؛ ص ۳۶.
- ۴- هلپرین، جان؛ نظریه رمان؛ گردآورنده: حسین پاینده؛ چاپ اول، نشر نظر، تهران، ۱۳۷۴، ص ۵۵.
- ۵- موقن، یدالله؛ پیشین، ص ۳۶.
- ۶- احمدی، بابک؛ آفرینش و آزادی؛ چاپ دوم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸؛ ص ۲۶۸.
- ۷- دبیری، ماهرخ؛ وجود عشق، درونمایه رمان مدرن؛ مجله گردون، شماره ۱۸ و ۱۷، سال دوم، ص ۵۴.
- ۸- احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ چاپ سوم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵؛ ص ۳۴.
- ۹- گنست، کنراد؛ دگرگونی رمان مدرن؛ مترجم: سید سعید فیروزآبادی؛ نشریه سوره، ویژه ادبیات داستانی؛ ص ۳۱.
- ۱۰- سیدحسینی، رضا؛ مکتبهای ادبی؛ ج اول؛ چاپ یازدهم، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۶، ص ۴۷۷.
- ۱۱- احمدی، بابک؛ پیشین، ص ۳۹.
- ۱۲- همان.
- ۱۳- همان، ص ۴۰.
- ۱۴- کتل، آرنولد؛ درآمدی بر رمان مدرن؛ ص ۱۲۸؛ نظریه رمان، پیشین.

- ۱۵- هائورن، جرمی؛ نمود رئالیسم و مدرنیسم؛ ترجمه جلیل جعفری یزدی؛ نشریه ادبیات داستانی، شماره ۵۰؛ ص ۲۲.
- ۱۶- موقن، یدالله؛ پیشین، ص ۳۹.
- ۱۷- همان، ص ۳۷.
- ۱۸- دیوید لاج (David Lodge) درباره دشواری خواندن این رمان می گوید: «سبک کلام و شیوه روایت فوق العاده دشوار رمان شب زنده داری فینینگن ها (که افراطی ترین محصول تخیل ادبی مدرنیستی است)، یقیناً خواندن و تفسیر کردن آن را با مشکل روبرو می کند و شاید هنوز آن «خواننده مطلوب مبتلا به بی خوابی مطلوب» را که جوئیس گفته بود این رمان برایش در نظر گرفته شده، نیافته باشد.» (لاج دیوید؛ رمان پست مدرنیستی؛ ص ۱۵۲؛ نظریه رمان، پیشین)
- ۱۹- احمدی، بابک؛ پیشین، ص ۴۲.
- ۲۰- میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان نویسی ایران؛ ج ۳؛ چاپ اول، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷، ص ۱۰۴۱.
- ۲۱- موقن، یدالله؛ پیشین، ص ۳۸.
- ۲۲- پارسی پور، شهرنوش؛ فانوس خیال؛ نشریه بررسی کتاب، شماره ۱۰، تابستان ۱۳۷۱، (به نقل از صد سال داستان نویسی ایران، ج ۳، ص ۱۲۴۳).
- ۲۳- محمدعلی، محمد؛ نقش پنهان؛ چاپ دوم، تهران، نشر کاروان، ۱۳۸۰، ص ۹.
- ۲۴- همان، ص ۲۱.
- ۲۵- همان، ص ۳۵.
- ۲۶- موقن، یدالله؛ پیشین، ص ۳۸.
- ۲۷- خانم منیرو روانی پور نویسنده رمانهای اهل غرق، دل فولاد، کولی کنار آتش است.

- ۲۸- روانی پور، منیرو؛ گفتگو با روانی پور؛ نشریه گردون، شماره ۲۶-۲۵، سال چهارم، خرداد و تیر ۱۳۷۲؛ ص ۲۴.
- ۲۹- کوشان، منصور؛ عالمی دیگر بیاید ساخت و از نو آدمی؛ مجله آدینه، شماره ۱۳۴، آبان ۱۳۷۷.
- ۳۰- سناپور، حسین؛ نیمه غایب؛ چاپ هشتم، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۰؛ ص ۵۶.
- ۳۱- هنرمند، سعید؛ گلشیری در برخورد با گفتمان اصلی و بنمایه‌های داستانه‌های فارسی؛ نشریه گردون؛ شماره ۳، بهمن ۱۳۷۹، ص ۴۵.
- ۳۲- کُنست، کنراد؛ پیشین.
- ۳۳- مندنی پور، شهریار؛ پیاده گرد خانه پدری؛ ماهنامه کارنامه؛ شماره ۲۴، آذر ۱۳۸۰.