

بارقه های مدرنیسم و پست مدرنیسم در داستان های گمنام ادبیات معاصر فارسی

لیلی کمالوند^۱

چکیده

هنر داستان نویسی در طول زمان شکل (form) های گوناگونی را تجربه کرده است. شاید هیچ نوع (genre) ادبی به اندازه این نوع دچار استحاله های صوری نشده باشد. این مدخلیت داشتن بی انتهای نوع «داستان» به دلیل فضای باز روایی و چهارچوب بی حصار آن است به طوری که از قرن هفدهم میلادی این آزادی از مسیر روایت افسانه ها و حکایات به داستان پردازی و سپس به رمان های عظیم منتهی شد که اکنون در کنار تمامی دستاوردهای انسان، جزو ارزشمندترین میراث بشریت هستند. با جستجو در فرهنگ های مختلف در طول تاریخ، نمی توان ملتی را یافت که گستردگی ادبیات آن به پای ادبیات فارسی برسد. اما همواره چه در ذهن عامه و چه در میان خواص ایرانی، نوع داستان در مرزبانی پایین تر از نوع شعر قرار داشته و هرگز به قداست شعر (که گویی همچون در عقاید یونانیان باستان هدیه خداوند است) دست نیافته. به همین دلیل است که همواره داستان نویسان و داستان های بارزشی نادیده مانده و از چشم مردم و حتی منتقدین پنهان مانده است. نوشتار حاضر به بخش مهمی از این میراث پنهان می پردازد و به طور خلاصه علت های پیشرو (avant garde) بودن این آثار را بر می شمرد.

کلیدواژه ها: داستان مدرن، داستان پست مدرن، داستان معاصر فارسی، داستان های گمنام

مقدمه:

مدرنیسم واقعی ادبیات داستانی فارسی با آثار هدایت پی ریزی شد و هنوز صفات مدرنیسم را در مطابقت با **بوف کور** او می توان آموخت و تدریس کرد. می توان این جمله ی هدایت در **آشنایی با صادق هدایت** نوشته مصطفی فرزانه را سردر ادبیات نوین ایران قرار داد: «بلد نبودن تکنیک مانع نوشتن می شود» (فرزانه ۱۳۸۰ ص ۱۰۵). بلد نبودن تکنیک دردی است که آثار میان مایه و عام پسند به آن مبتلایند.

داستان فارسی درین سال ها به ندرت رنگ تکنیک های بدیع به خود دیده است. پس از نویسندگان دوره مشروطه که متأثر از زمان نویسی غرب درسال های ابتدایی خود بودند، می توان ردّ تاثیر سمبولیست ها و سوررئالیست ها فرانسوی رادر داستان های هدایت، ناتورالسیم فرانسوی و جریان سیال ذهن اروپایی را در داستانهای چوبک، مدرنیست های آمریکایی رادر داستان های گلستان، سوررئالیست های فرانسوی رادر آثار نویسندگان جنبش خروس جنگی، به وضوح دید و تاثیر پذیری ناشیانه ی نویسندگانی چون احسان طبری و تقی مدرسی از زبان ترجمه ی کتاب مقدس و تقلید سطحی شاملو از هدایت، آلن پو، کافکا، افسانه های ایرانی و... نیازی به شرح کشف ندارند.

سال ۱۹۵۰ در تاریخ ادبیات جهان مبدا اتفاقات بزرگی است. در همان ایام، ادبیات جریان های مهمی چون تئاتر پوچی، رمان نو و شعر و داستان پست مدرن را تجربه می کرد. **آوازه خوان طاس** اوژن یونسکو در همین سال نوشته شد و **درانتظار گودوی** ساموئل بکت در ۱۹۵۳ بر روی صحنه رفت، سالی که **پاک کن های آلن رب گری** به منتشر شد. این دهه مقدمه ی پیدایش سیل آسای آثار پست مدرنیستی در دهه شصت است.

بهرام صادقی در فاصله‌ی میانه‌ی سال های ۱۳۳۵ (۱۹۵۶) تا ۱۳۵۱ (۱۹۷۲) از نگارش رئالیستی به داستان پست مدرن رسید. داستان «فردادراه است» او واجد سادگی سبکی و واقعگرایی بود و داستان «آدرس: شهر»ت»، خیابان انشاد، خانه شماره ۵۵» در ۱۳۵۱ داستان پست مدرن فارسی را متولد کرد در حالیکه تا امروز هیچ منتقدی از چنین منظری به این اثر توجه نکرده است. آثاری که در ادامه مورد بررسی قرار می‌دهیم دارای ویژگی‌های مدرن و پست مدرنی هستند که همین پیشتاز بودن ضمناً آنها را پیشمرگ ادبیات داستانی مدرن فارسی نیز قرار داد. خروج از هنجارهای زمانه به زودی این آثار را از چشم همگان غایب کرد. امید نویسندگان این مقاله بازپروری داستان مدرن و پست مدرن فارسی است که با فراموش کردن ریشه‌هایش در دهه‌های اخیر کپی برداری ناشیانه‌ی آثار نوگرایی انیرانی شده است. پیش از این مقاله، هیچ اثر مستقلی به آثار این نویسندگان از منظر شناسایی تمهیدات مدرن و پست مدرن آنها اختصاص نیافته است.

۱-داستان های کوتاه بهرام صادقی:

داستانهای صادقی تجربی ترین داستانهای فارسی هستند. منظور از تجربی بودن، سعی در یافتن افق های دیگر متن با اعمال شیوه های متفاوت و ناهمگون است به طوری که «داستان برای کودکان»، «نمایش دردوپرده»، «غیرمنتظره»، «زنجر» و چند داستان دیگر صادقی را می‌توان جزو «ادبیات پوچی» (literature of the absurd) دانست. «سنگرو ققمقه های خالی»، «تدریس در بهار دل انگیز»، «هفت گیسوی خونین»، «اذان غروب» و چند داستان دیگر او صبغه های سورئالیستی دارند. داستانهای «سراسر حادثه» و «عافیت» یادآور شیوه های نویسندگان «رمان نو» هستند.

مهمترین تکنیک های داستان نویسی صادقی بر «بینامتنیت» استوار شده اند. شیوه ای که مورد پرستش نظریه پردازان و نویسندگان پست مدرن است. تقریباً در تمام داستانهای او می‌توان گفتگوی درون متنی با هزارویکشب را دید. این خصوصیت داستانهای صادقی ریشه در زبان نقیضه ساز (parody) او دارد. البته این نوع نقیضه سازی با اسلاف طنزآش بسیار متفاوت است. به عنوان مثال اگر حکیم قاسم کرمانی در عوض «هر نفسی که فرو می‌رود متمدن حیات است و چون بر می‌آید مفرح ذات...» می‌گفت: «هر مکثی که فرو می‌رود مفرح تار است و چون برمی‌گردد مدرج بود...» (داد ۱۳۸۰ ص ۲۹۸)، صادقی می‌نویسد: «سلامت ای دویار کهن، دعای خیر ما بدرقه راهتان باد» (صادقی ۱۳۵۲ ص ۴۷) که در گفتگو با تاریخ بیهقی: «بدرود باش ای دوست نیک که بروزگار دراز بیکجا بوده ایم» (بیهقی ص ۴۳) بینشی «گفتگوگر» نسبت به زبان را نشان می‌دهد.

اعمال پوچ گرایی در زبان عبارت است از: اعمال نوعی هرج و مرج طلبی در زبان (دال، مدلول و نشانه‌ها) که قصد نهایی آن غنای معنا است. هنگامی که در داستان «سنگرو ققمقه های خالی» می‌خوانیم: «دوشیزه سکینه، دارای نام خانوادگی (مهر اداری قندوشکر) فرزند (مهر اداری قندوشکر) در تاریخ نوزدهم ماه بهمن سال ۱۳۰۰ شمسی در شهر (مهراد قند و شکر) متولد شده است» (صادقی ۱۳۵۲ ص ۷۳) و حدود ده سال بعد در صید قزل آلا در آمریکا اثر نویسنده بزرگ داستان پست مدرن، ریچارد براتیگن می‌خوانیم: «صیدقزل آلا در آمریکای عزیز: دوستان فریتز را در میدان واشنگتن دیدم.» (براتیگن ۱۲۷ ص ۱۳۸۵) که هر دو متن به نحوی هنجارهای آشنای کلام را به هم ریخته‌اند.

در داستانهای صادقی، تکنیک «فاصله گذاری زیباشناسانه» (aesthetic distance) نیز به چشم می‌خورد. هنگامی که در قرآن شریف، در ابتدای سوره‌ی یوسف می‌خوانیم «نقص علیک احسن القصص» به نحوی با سیستم فاصله گذاری زیبایی شناختی مواجهیم. در سابقه ادبیات روایی فارسی با اشکال مختلف فاصله گذاری (با استفاده از مقدماتی چون: آورده اند...، نقل است...، شنیده ام... و...) روبرو می‌شویم اما در میان تمام نویسندگان تاریخ ادبیات فارسی، بهرام صادقی بیش از همه دغدغه‌ی صداقانه بودن علت روایت را دارد. او با ایجاد فاصله میان خود (نویسنده) و روایت، فاصله‌ی قدیمی راوی و خواننده را از میان برداشته است. عباراتی چون «فرض می‌کنیم، اگر شما موافق باشید، که هر دو در یک کلاس درس نشسته ایم» (پیشین: ۲۰۶)، «چند دقیقه‌ی بعد اینجا دیگر پایان داستان است.» (همان، ص ۴۸)، «بیچاره نمی‌داند که با این کارها داستان کوتاه آقای صادقی را کمی ناتورالیستی می‌کند» (همان، ص ۳۲۷) مؤید ادعای ما در باره تلاش صادقی در ایجاد پاساژ فاصله گذاری زیبایی شناسانه هستند.

«طنز» مدرن صادقی به طنز اسلاومیر مروژک شباهت فراوان دارد. نویسنده ای که داستانهایش همچون پلی از دوره‌ی مدرن‌تیه به پست مدرن‌تیه زده شده اند و اتفاقاً جزو نخستین مدرن‌های ترجمه شده در زبان فارسی است. آزادی طنزآمیزی در داستان صادقی هست که در داستان مروژک نیز می‌توان آنرا عیناً مشاهده کرد. مثلاً صاقلی می‌گوید «به قرائت کتب ضاله مشغول شده بود و روی همین اصل بیچاره عمرش را به شما داد: آری ای دختران زیبا روی/ تا کی آخر غمین ز حسرت شوی؟ / یا بزرگی و عزّ و نعمت و جاه/ یا چو مردانت مرگ رویاروی» (همان، ص ۷۴) و مروژک با همین طنز آزاد: «هلن تصمیم گرفت شاعر بشود: هر که با بی بی تی رود به سفر/ سفرش زهرمار می‌گردد/ قهرمان وطن به مثل ماست/ ترش اندر تغارمی‌گردد.» (مروژک ۱۳۶۴ ص ۱۲۴). مروژک و صادقی هرکدام به نوعی متأثر از فرانتس کافکا نیز بوده اند. مروژک موقعیت‌های عجیب کافکایی را مبتدل به موقعیت‌های طنز می‌کند و بهرام صادقی به جهت تلخی و پوچی اش وجوه تشابه بیشتری با کافکا پیدا می‌کند. مثلاً حالت کلی داستان «تدریس در بهار دل انگیز» یا جملاتی نظیر این: «دعوتی که از طرف مدیر مدرسه به من رسید بسیار گنگ بود. من مدتی از وقتم را صرف تفکر در این باره کردم» (صادقی ۱۳۵۲ ص ۲۰۹) که به موقعیتی از داستان قصر کافکا شباهت دارد که یادداشت قصر توسط «ک» مرور می‌شود.

در داستان «تدریس در بهار دل انگیز» می‌توان ردّ پای آموزه‌های زبان‌مدرن‌گرترو استاین و ارنست همینگوی را دید: «فرض می‌کنیم، اگر شما موافق باشید، که هر دو در یک کلاس درس نشسته‌ایم، هر دو در یک کلاس درس نشسته ایم. اما اشکالی ندارد اگر به نظرتان مضحک می‌آید یا از تنهایی وحشت می‌کنید و یا می‌خواهید قضیه رسمی تر و به واقعیت نزدیک تر بشود فرض می‌کنیم که همه‌ی ما در یک کلاس درس نشسته ایم همه‌ی ما.» (همان، ص: ۲۰۶) که تکرار هایش متأثر از همان - بقول همینگوی - «تکرار پایان ناپذیر مکررات» (همینگوی ۱۳۸۳ ص ۳۸) در نثر استاین است. می‌دانیم که تکرارها در نثر استاین شیوه خاصی پدید آورده اند. زبان داستانی گرترو استاین «ضرب‌المثل گونه، تکراری، غیر منطقی و به ندرت نقطه گذاری شده، زبان عجیب و غریب وادیبانه ای بود که... در نوشته‌ها و مکالمات سرتاسر دیده‌های ۱۹۱۰، ۱۹۲۰، ۱۹۳۰ رواج یافت. جملاتی چون: گل سرخ گل سرخ است گل سرخ است... ورد زبان‌ها بود [گفته می‌شود که] زیربنای تکنیک تاکید گذاری استاین این اعتقاد او بود که مردم هر چیزی را که دوست داشته باشند تکرار می‌کنند و هر چیزی که مردم تکرار کنند دوست دارند» (استاین ۱۳۶۹: ۴۳۸). در ۱۳۵۱، در شماره نهم «جنگ اصفهان» یکی از آخرین داستان‌های بهرام صادقی چاپ شد. داستانی با مشخصه‌های جریان «پست مدرنیسم» ادبی. صادقی در داستانی «آدرس: شهر» «ت» خیابان انشاد، خانه‌ی شماره‌ی ۵۵۵ «تمامی هنجارهای متداول داستان نویسی را بر هم زد و مقدماتی رافراهم کرد که به مدد آن، داستان نویسی فارسی می‌توانست به افق‌های تازه‌ای دست یابد تا از کهنگی زودرس خود (پس از غول‌هایی چون هدایت، چوبک و گلستان) نجات یابد. در داستان «آدرس: شهر» «ت» خیابان انشاد، خانه‌ی شماره‌ی ۵۵۵» صادقی به سیاق داستانهای پلیسی به جزئیات بی‌اهمیت می‌پردازد:

«محتویات جیب‌های آقای شهرام کریم:

۱. پاشنه‌کش: دراز و زرد رنگ، واقعاً این درست است که جد بزرگ آقای کریم این پاشنه‌کش را از عشق آباد خریده بود که به حاجی صمد هدیه بدهد؟ این مسأله تا به امروز هم حل نشده است و آقای کریم که به کتاب‌های پلیسی علاقه فراوانی دارد یک روز تصمیم گرفت این راز راباتوسل به شیوه‌های کارآگاهی... (ولی قرار ما این نیست که جمله‌پردازی کنیم). مادر چیزی یادت می‌آید؟» (همان، ص ۲۶۱)

در بسیاری از داستانهای پست مدرن و بخصوص پست مدرن متأخر (پس از ناباکف، مارکز، بورخس و بکت) اشیاء حالت‌های انسانی دارند. جی جی بالارد نویسنده‌ی نام‌آور پست مدرنیست در داستان «پستوی شماره‌ی ۶۹» رابطه‌ی ذهنی سه شخص محصور در سالن را اینگونه نشان می‌دهد: «...کم کم به این نتیجه می‌رسیم که از همان اول اشتباه کردیم آنها را توی سالن جادادیم. آنها هم با اینهمه نورافکن، باکف به این بزرگی، دیوارهای به این بلندی... در واقع سالن احتمالاً تبدیل به نمود خارجی «من» آنها شده بود» (بالارد ۱۳۸۰ ص ۱۸۷). اشیاء در داستان صادقی نیز چنین خاصیتی دارند: «شمعدان‌های بلند نقره... خودشان را کثیف کرده بودند»، (درویشیان ۱۳۸۴ ص ۲۶۶)، «اینجور شایع بود که صف‌ها در خیابان انشاد باریک تر و کم دوام ترند. از دور اتوبوس دو

طبقه را می‌دیدم که تلوتلو می‌خورد و نزدیک می‌شد، مثل مستی که می‌خواهد به هر قیمت خودش را به خانه اش برساند» (همان، ص ۲۵۷). اشیاء در «آدرس: شهرت...» به سادگی نماینده‌ی آدم‌هایند: «پنکه سقفی، خسته و بی میل دور خود می‌چرخید، مثل رقاصه‌ی نیمه خوابی که هنوز مجبور است برای تنها مشتری مست آخر شب برقصد.» (همان، ص ۲۶۴).

زاویه‌ی روایت در «آدرس: شهرت...» پیرو اصل «عدم قطعیت» در آثار پست مدرن به صورت چرخشی و ناپایدار در تغییر و تبدل است: «طفلکی مامان، تنها توی آن خانه‌ی لعنتی... دیگر عَقَش می‌نشیند. این آن چیزی نبود و نیست که او خیال می‌کرد که اول انتظار داشت. بروید، شما بروید: فقط مواظب باشید دیرنکنید آقا، مگر شما پیاده نمی‌شوید؟ اینجا شهر (ح) است. می‌دانم، می‌دانم، فقط اجازه بدهید بخوابم. لاقلاً اینجا کمی بخوابم... شهر (ح) راهم پشت سر می‌گذارند» (پیشین: ۲۶۰) که زاویه‌ی روایت مدام از اول شخص مفرد به سوم شخص و روایت تخطایی در تغییر است.

اصل «عدم قطعیت» (relativity) یکی از ویژگی‌های بارز روایت پست مدرن و این داستان بهرام صادقی است. نقطه چین‌ها، پُرانتزها، جملات معترضه. ریزودرشت شدن اندازه‌ی کلمات و نیز جملاتی ازین دست: «جعبه یا قوطی. درجیب راست بغل یا چپ؟» (همان، ص ۲۶۵).

جان آلدريج معتقد است: «در داستان پست مدرن هر چیزی و هر کس در چنان حالت گزتاب و تحریف شده ای قرار دارد که به دشواری می‌توان گفت کدام یک از شرایط گوناگون جهان واقعی سر برآورده است یا کدام معیار و میزان از جنون را می‌توان به اون نسبت داد. چرا که امروزه تمام میثاق‌های واقع‌نمایی و جنون باطل شده است. آدم‌ها در ابعاد یک هستی بدون ساختار قرار دارند و پیداست که در شرایطی از اینگونه، رفتارشان خودسرانه، توصیف‌ناشدنی و داوری‌ناپذیر می‌شود. از همین جهت هم هست که داستان پست مدرن حکم تمثیل پریشانی را دارد که بدون انگیزه در فراسوی هرگونه اندازه‌گیری قرار می‌گیرد» (قره باغی ۱۳۸۰ ص ۳۵۴).

داستان «آدرس: شهرت...» هیچ منطقی را بر نمی‌تابد تاویل‌پذیر و غیرقطعی است. تمام عناصر داستان را مورد استهزا قرار می‌دهد و بدون «آغاز»، «پایان»، «اوج» و «عمل داستانی» است. در عوض آکنده از هجو تلخ (bittersatire) است. این هجو از نام شخصیت شروع می‌شود: «کریم آتشکان» و توصیف او: «کریم آتشکان. سی ساله. قد متوسط. چشم‌ها همیشه. قد متوسط. وزن متوسط. زیبایی متوسط. استعداد متوسط. همه چیز متوسط. فقط چشم‌ها همیشه. اما یک چیز متاسفانه از متوسط هم پایین تر: «خریدن کفش» (درویشان ۱۳۸۴ ص ۲۵۵). این تکرارهای جنون‌آمیز از ویژگیهای «توصیف» در داستان پست مدرن است. به عنوان مثال داستان «اقلیت و اکثریت» نوشته‌ی پیترو هاندکه این گونه آغاز می‌شود: «روی نیمکت در پارک مرد ترکی با انگشت باند پیچی شده نشسته است. روی نیمکتی در پارک کنار مرد ترکی با انگشت باند پیچی شده...» (هاندکه ۱۳۸۵ ص ۱۷۹) و به همین ترتیب تا پایان داستان، چندین بار به مرد ترک با انگشت باند پیچی شده اشاره می‌شود. داستان «آدرس شهرت...» داستانی است که برای نخستین بار شیوه‌های نوشتار پست مدرن را وارد زبان فارسی کرد حال آنکه منتقدان، به خطا، کتاب «آزاده خانم» و نویسنده اش یا آشوویتس خصوصی دکتر شریفی» اثر رضا براهنی را که در اواخر دهه هفتاد منتشر شد، نخستین داستان پست مدرن فارسی تصور کرده اند.

۲- «گذرگاه بی پایانی» نوشته ی کاظم تینا

در تکنیک‌های زبانی **گذرگاه بی پایانی** (۱۳۴۰) نوشته‌ی کاظم تینا، حذف فاصله میان دو «نوع» (genre) ادبی شعر و داستان، چشمگیر است و در نتیجه‌ی همین تکنیک زبانی، متن او واجد آشنایی زدایی (defamiliarization) از زبان شده است. به این معنا که دال‌های داستان او مدلول‌های معهود را نمی‌پذیرند و از آنجایی که تا این زمان در ادبیات فارسی این ساز و کار مختص شعر دانسته می‌شد، منتقدان داستان‌های تینا را «شعر منثور» (میر عابدینی ۱۳۷۳ ص ۷۴۳) نامیده اند. عدم پایبندی به دستور، همراهی چند زبانی و نادیده گرفتن اصول زیبا شناسی متن ادبی (چون اجتناب از حشو و اطناب و...) و گاه تغییر عمده

دربان (مانند داستان افسانه‌ی چشمه آفرینش) از مشخصه‌های زبانی تینا هستند. تکنیک نوشتن او به تکنیک نوشتن سوررئالیست‌ها شبیه است.

دراکثر داستانهای تینا دال‌ها را باید باصبعه‌ی «این نه آنی» (interpretation) شان در نظر بگیریم، به این معنا که تفاوت رابطه‌ی مهعود و همه فهم با رابطه «خود ویژه» داستانی در آثار او برجسته است. مثلاً در داستان «چند مکان درهستی» می‌خوانیم: «این اشیاء قدیمی سیری جداگانه بدین اتاق می‌داشت اما از طرفی با اشیاء دیگر اتاق به دنیای خاموش و بیگانه پیوند می‌یافت و خاموشی همه گاه از درون اشیاء نسیم وار بیرون باز دربرگشتی اسرارآمیز به سطح ورنگ و ثقل اشیاء برمی‌خورد» (تینا ۱۳۴۰ ص: ۴).

تینا نیز اشیاء را در ردیف انسان‌ها قرار می‌دهد و حتا از عقاید «مان نو»یی‌ها به خصوص آن رب‌گیری‌یه که تمایز کامل اشیاء از انسانیت را «جنایت» می‌نامد (رب‌گری‌یه ۱۳۷۹ ص ۲۵۴) نیز فراتر می‌رود و می‌نویسد: «من آینه ام اصلاً جایم روی بخاریست به تماشای خویشتن می‌آیم اتاق را سراسر فرا می‌گیرم» (تینا ۱۳۴۰ ص ۴۶).

در داستان «جاده‌ای به ویرانی» اصلاً راوی یک کاروانسرا است. در داستان «اندیشه‌ای در باغ» یک درخت روایت می‌کند در سطرهای نخست داستان «افسانه‌ی چشمه‌ی آفرینش» هنگامی که می‌خوانیم. «...در زمان به قهوه‌خانه - رفتمی بدان سان که گفته بود پیر را یافتم فراز کرسی نشسته بودی سخت به هیبت مویش سفید و همی تا به گرد صوت و شانه‌ها فرو ریختی...» (همان، ص ۷۷)، الفاظ «در زمان»، «قهوه‌خانه» و «پیر» کارکرد خود را کاملاً از دست داده‌اند و سترون شده‌اند چرا که در زبان، سنت زبان فارسی را درهم ریخته و «ی» استمرار و تأکید که بر سرفعل «رفتم» گذاشته پس از لفظ «در زمان» نابجا به نظر می‌رسد. همین «ی» در «فراز کرسی نشسته بودی» تداعی‌کننده‌ی مخاطب دوم شخص است در حالی که درباره‌ی «غایب سوم شخص» است و به همین ترتیب زبان داستان منجر به عدم اطمینان به سایر اجزای آن می‌شود.

هنگامی که از تکنیک‌های روایت «گذرگاه بی‌پایانی» صحبت می‌کنیم باید به زبان آن رجوع کنیم. روایت در این اثر بوسیله‌ی «افعال» و «دیالوگ‌ها» درک می‌شود. مثلاً: «اینک چون ترس ناشناس بر پلکان نشسته ام و گویی ترس نگاهش ته بیابان گمشده ولی من چقدر به این بیابان نگاه کرده ام همیشه اصلاً به تماشای بیابان وجود دارم» (همان، ص ۲۳) که رشته‌ی اصلی روایت قصوی اش در «نشسته ام نگاه کرده ام» خلاصه می‌شود یا:

- «راسی نگفتی دیروز به بنگاه رفتی یا نه؟»

- نه نشد برم امو امروز حتمن می‌رم

- حبی بری‌ها ما بایس هرچی زودتر به همسایه بیاریم تنهایی خیلی سخته امو یادت نره سفارش کن بی بچه باشن» (همان، ص ۲۳)

از تکنیک‌های دیگر تینا برای روایت میتوان به: «در معرض گفتگو قراردادن عناصر ناهمگون» (آدمها، ارواح، اشیاء، ناخواداگاه، تجسم‌ها)، «روایت همزمان عنیت و ذهنیت»، «عدم قطعیت راوی»، نیز «تکنیک عدم اعتبار مکان، زمان و شخصیت‌ها» برای نیل به قصد نهایی نینا: «مرگ روایت سنتی»، اشاره کرد.

چندسال پس از اینکه تینا این تمهیدات را بکارگرفت ادبیات جهان شاهد ظهور نویسنده‌ای مکزیکی به نام خوان رولفو بود که با شاهکارش **پدرو پارامو** سر زبان‌ها افتاده بود. گفتگوهای متعدد میان زنده‌گان و مرده‌گان، تعدد زمانی و مکانی، عدم شخصیت‌پردازی، بکارگیری شیوه‌های سوررئالیستی در روایت، هم‌زمانی عنیت و ذهنیت و بی‌اعتباری زبان راوی که از ویژگیهای این داستان است مطابق با ویژگیهایی است که به صورت کمال نیافته در تکنیک‌های روایت «گذرگاه بی‌پایانی» وجود داشت. شیفتگی به سخن‌پردازی، مایه‌های رمانتی‌سیزم و جان‌نشین کردن عناصر تکراری‌ای مانند: آینه، کوچه‌ها، درهای نیمه باز و مواردی ازین دست و لفاظی در حیطه‌ی آنها بجای روایت که به درستی حذف شده بود، از جمله علل ناکامی تینا در جریان‌سازی اش بود. ضمن اینکه لازم است به ریشه‌های تکنیکی روایت و زبان او نیز اشاره کنیم. غلامحسین غریب پیش از تینا در مجله‌ی «خروس جنگی» شیوه‌ی «نوشتن خودبخودی» را تجربه کرده بود اما پایبندی‌های او به برخی اصول مانع از هنجار شکنی همه‌جانبه‌ی او می‌شد.

اولاً تنها سطح متن اوبه نوشتن خودبخودی شباهت داشت و درواقع اوهمیشه درحال تعریف کردن یک قصه بوده. ثانیاً او همواره «توصیف» را برجسته ترین تکنیک روایی خود قرار داده که با دقت بسیار بر انسان، شی و حالات همراه بوده و این آتکا به یک مرکز خود آگاه با شیوه ی نوشتن خود بخود درتناصر است.

کشف کارکردهای دگرگونه در «عرصه جانشینی» در ساختار زبان فارسی، به نحوی که پیش ازو پذیرفته نبوده اند وشیفتگی اش به تکرار توصیفات و بازی های زبانی و رسیدن به جملاتی غامض و دیر یاب (که تاثیر پذیری اش از سابقه شطاحی در متون صوفیانه و عارفانه فارسی قابل بحث است) از جمله پیشروی های تینا در مسیر آشنایی زدایی از زبان بوده اند. تینا می گوید: «سیر- حالات به روزگاران جدایی گیا آشکارساختنی نگاه ادراک در بوشاسب درون سایگی های گیا بدیدی...» (همان ص ۱۹۳). که به وضوح معنا درجمله پنهان شده است.

۳- «زیر دندان سگ» و «شب یک شب دو» نوشته ی بهمن فرسی

در **زیر دندان سگ** (۱۳۴۳)، فرسی نویسنده ای شکل گراست و درعین حال دغدغهی پیام دهی دارد اما نتوانسته اعتدالی میان هردو این خواهش ها ایجاد کند و دقیقاً به همین علت داستان او آگاه به یک داستان خوش ساخت مدرن مبدل می شود و گاه به رساله ای در باب اخلاقیات جدیدی اجتماع.

زبان در «زیر دندان سگ» زبانی ساده است و به ندرت قصد هنجار شکنی و گریز از عرف را دارد. درعرصه ی همشینی، این زبان سرشار از جملات متعترضه است. جملات معترضه ای که موجد طنز و عدم قطعیت درزبان شده اند: «دیگران - اگر لب هایشان نگفت چشم هایشان حتماً گفتم - گفتند: - خب حضرت سرکار فرمانده عجلتاً آدرس بقالی تان را بدهید...» به این ترتیب نویسنده آشکارا می گوید که آنچه می خوانیم دروغ است یا به واقع اتفاق نیفتاده اما او آن را نوشته. عدم قطعیتی که مد نظر نویسندگان پست مدرن است، در زبان داستانهای «زیر دندان سگ» چنان در ریز بافت زبان و روایت قرار گرفته که باید آن را جرئی ازساز و کارهای عمده این متن در نظر گرفت که از همین گذرگاه پوچی خنده داری درمتن راه یافته: «پدرگفت... غذا چی داری؟ همه چی: لوبیا، کباب، گوجه فرنگی، کباب، گوجه فرنگی لوبیا...»

درعرصه ی جانشینی زبان، درداستانهای «زیر دندان سگ» تکنیک نویسنده فاصله گذاری باعلائم نوشتاری است: «تاکسی نشستم و به منزل دوستی که سورچی باشی نفتخانه ی نیمی (!) ازین جهان (!) گندیده است روانه شدم» (فرسی ۱۳۴۳ ص ۵۰) دردیالوگ های داستانهای «زیر دندان سگ» گاه با حذف قسمتهایی ازجملات (و گاه باحذف مورد گفتگو) خواننده برای تکمیل زبان به یاری طلبیده می شود که این شرکت خواننده در خواندن سپیدی های متن، از مهمترین آموزه های پست مدرن ها بوده است :

- «... جوانید، عیب ندارد، چشم و گوش تان باید تیز باشد، زندگی رندونامرداست، هفتاد تومن با، باید... فردا اول قت بیا پیش من... باید. باهفتاد...»

- حداعلای کوشش خودم را قربان...

- پیداست، خانواده ی شما را من، تدارک را می پسندید؟

- هرچه امر بفرما...

- بله... بله... هفتاد تومن، هف... تاد تومن ! فردا! مرخصید!» (همان، ص ۱۰)

روایت درمانی داستانهای «زیر دندان سگ» شکلی مبتنی برقطعه قطعه شدگی دارد. این قطعه قطعه شدن ها گاه بر پایه ی اصول داستانی است. مثلاً داستان «سوزن» که یک درمیان، قطعات آن (به وسیله ی نقش زنجیر ازهم جدا شده اند) عالم خواب و عالم بیداری رسول راروایت می کنند، یعنی دو روایت ظاهراً مجزا از هم. گاه پرش های بلند زمانی و زبانی رانشان می دهد: «و آنگاه چون نیلوفری درمرد گرائید. مرد، درتور سربی پگاه، بی رمق و خسته، بسترش را ترک گفت» (همان، ص ۱۸۹).

در داستانهای «زیردندان سگ»، داستان فارسی، شخصیت «پرسه زن» (flavour) مدرن را برای نخستین بار تجربه می‌کند. اونه همچون هدایت از بیرون بیزار است و نه همچون آل احمد خواهان اصلاح. شخصیتی که در داستانه ای او پرسه می‌زند نماینده همان فرد مدرنی است که در جهان جنگ زده و مصیبت بار ناشی از مدرنیزاسیون می‌چرخد.

شب یک شب دو (۱۳۵۳) بهمن فارسی، شکلی مبتنی بر شرح نامه‌های معشوقه‌ی راوی توسط او (وبه آتش انداخته شدن آنها) دارد. این شکل کم‌کم باتک‌گویی‌های درونی راوی، جواب‌های مکتوب او و گفتگوهای طولانی و بی‌سرانجام درهم می‌آمیزد. آوردن یک پرناتز کافی است تا نویسنده ما را به گذشته‌ی خودش پرتاپ کند، آمدن اسامی فراوان آدمهایی که ماضورت حضور آنها را نمی‌فهمیم به قصد نمایش پوچی جهان این آدمها صورت گرفته است.

داستان شب یک شب دو نمایشی است از مدرنیسم بی‌ریشه‌ی یک طبقه‌ی خاص از شبه روشنفکران تهران دهی سی و چهل. مظاهر صنعت، وسایل ارتباطی، محفل‌های هنری، سکس آزاد و... آن را به تقلیدی از جامعه‌ی مطلوب غرب و بخصوص روشنفکران فرانسوی تبدیل کرده است. سکس و بحث‌های روشنفکری را می‌توان در **ماندارن‌ها** ی سیمون دو بوآر به بهترین شکل ممکن دید که اتفاقاً در همان دهه‌ی پنجاه توسط ایرج پور باقر به فارسی ترجمه شده بود.

شب یک شب دو، به دلیل موضع‌گیری‌هایش در مقابل زبان فاخر، مظاهر مدرنیسم و عقلانیت ابزاری و تمسخر آنها در کنار سنت ارتجاعی و درحین حال ستایش هنر بی‌ارج و قرب، واجد یک هستی‌نقآدانه است. اشاره‌های مکرر به کارخانه‌ی نان آذین، همواره همراه با تمسخر مدرنیزاسیون است. فارسی از مدل لباس‌های روسپیان تمثیلی از پوچی و تنهایی می‌آفریند و نام تصاویر این مدل‌ها را برداستان خود می‌گذرد: شب یک و شب دو. بسیار بعدتر از فارسی، در سال ۱۹۹۰، ژان بودریار فیلسوف فرانسوی و از جمله مهمترین منتقدان دوران پست مدرن، در مقاله «شیطان نامرئی» می‌گوید: «ثبت نشانه‌شناختی همه چیز از طریق تبلیغات، رسانه‌های گروهی و تصویر، هرچیزی ولو ناهنجار، مبتذل یا قبیح، به عنصری زیبایی‌شناختی فرهنگی و موزه‌ای تبدیل می‌شود. همه چیز دارای بیانی است و امکان نشانه‌شدن دارد... بسیاری از تصاویر معاصر - اعم از نقاشی، هنرهای تجسمی، تصاویر ویدیویی و یا برنامه‌های ترکیبی صوتی - تصویری - سطحی ناپایدار، جعلی، بی‌نتیجه و تهی از همه چیزند. تنها تاثیر آنها توجه ما به آن چیزی است که در فرانسوی آنها در حال نابودی است...» (بودریار ۱۳۷۴ ص ۳۱).

نیز رولان بارت، در **نظام مد** (۱۹۶۷) زبان ادبیات رادارای ساختاری همچون نظام پوشاک می‌داند. او با بررسی دوره‌های مجله‌های fashion، پی می‌برد که انتخاب و طرز پوشش لباس، پیرو همان قواعدی است که زبان شناسان پس از سوسور، به آنها قواعد همنشینی و جانشینی می‌گویند.

۴- «صاحب قبر ماده پلنگان» و داستان‌های دیگر، نوشته‌ی مهرداد صمدی:

شعر سهراب سپهری از طریق رمانتیسیزم شرقی اش توانست تأثیری عمیق بر ذهن داستان‌نویسان عامه‌پسند بگذارد چرا که خاصیت مرفینی تمهیدات زبانی او خوانندگان خسته از شهر و روزمره‌گی و پوچی را به خلصه‌ی بی‌معنایی دلپذیر فرو می‌برد. جملاتی چون «به نماز می‌ایستم به سمت گل» (همان، ص ۴) یا «چگونه می‌توانم بلوط را ستایش کنم» (همان، ص ۴) در داستانهای صمد دارای خصوصیات ذکر شده‌اند. نیز: صمدی از تقطیع شعرگونه‌ی داستان ابایی ندارد.

مهرداد صمدی نیز چنین شیوه‌ای را در داستان‌های اندکش به کار گرفت و با تقطیع، فصل بندی، واردکردن شیوه خودبخودنویسی، خارج کردن زبان از هنجار «تعریف کردن»، داخل کردن زبان شاعرانه، ارجاعات متعدد به دین، سیاست، جامعه و اسطوره‌شناسی، ایجاد مجموعه‌ای از سخنان پراکنده در جریان یک احساس خاص و یگانه، عدم پایبندی به زمان و مکان، عدم پایبندی به ارتباط منطقی کلمات پشت سرهم گذاشته شده، ایجاد یک روایت ضمنی بسیار شکننده که مطلقاً ثبات ندارد و بود یا نبود

نبودش در داستان یکسان است و تمهیداتی از این دست، ابراز ارادت خود به شیوه های مدرن و پیشگویی شیو های پست مدرن داستان پردازی را در پیش گرفت.

نقد دوره مدرنیته و روشنگری آن قسمتی از ساختار داستان نویسی صمدی است. او در داستان «سرانجام یکی از ما بهانه ای خواهد یافت.» (۱۳۴۵) می نویسد: «پس از آغاز گاه. در خزان دشت های کثیف باستانی درونت: کثیف از حلیه بریده کارخانه ها و لوله های ترکیده سیمانی آن جا که قبر قهرمانان چنان خوب مهر شده که هنوز هم می توانی مرگ خرابکار را در خرابکارترین لحظه هایش ببینی. و در زیبایی درد آلود و یونانی لاشه ی خزان مرده در کنار راه: در نشئه ی یک لحظه حاد: آن جا از سربازان مست گذر خاهی کرد - باز ردی برق وحش در دندان هایشان- که سرود می خوانند» (صمدی ۱۳۸۴ ص ۳) که حاوی اشاراتی به شکست عصر روشنگری است.

صمدی از نخستین داستان نویسان فارسی زبان بود که تکنیک «پایان باز» را در داستان هایش اعمال کرد، به این ترتیب که اولاً متونی بی سرانجام نوشت که تعیین تکلیف آنها غیر ممکن است و ثانیاً از همین رهگذر، خواننده را در نوشته شدن متن دخیل کرد. داستان «سرانجام یکی از ما...» اینگونه تمام می شود: «تهران در آغاز پاییز واقعی- خیس باران هایی که درون گرایت می سازد- مفتوح بلوارهای متقاطع موسوم» (همان، ص ۵) که بی تردید از نوع پایان های داستانی معهود نیست که به وظیفه خطیر «گره گشایی» می پرداخته اند.

۵- «حکایت هجدهم اردی بهشت بیست و پنج» نوشته ی علیمراد فدایی نیا

زبان داستان **حکایت هجدهم اردی بهشت بیست و پنج** (۱۳۴۹) از کنار هم آیی کلمات بعید از عقد معناها شکل گرفته است. باید توجه داشت که زبان مدرنیست های زبان گرای پیش از فدایی نیا، سعی در پنهان کردن روایت داستانی دارد اما زبان مجازی- استعاری «حکایت بیست و پنجم اردی بهشت...» در پی آشکارگری روایتی است که به مرور زمان شکل می گیرد. هنگامی که می گوید: «شلوارم زخم شده بود» (فدایی نیا ۱۳۴۹ ص ۴)، علاقه های «مجاورت» و «ظرف ومظروف» بر روایت «مجازی» تأکیدی کنند.

زبان داستان حجمی، تابع شطاحی صوفیانه نیز هست. این «نقیضه مندی» رادر جملاتی چون: «موشی روشن کورم کرده است» (پیشین: ۴۳) یا: «طفلی از کودکی ام که همچنان بعد از افطار کفرگویان از خانه فرار می کند» (همان، ص ۱۰۷) و... البته شباهت هایی به زبان داستانی استاین نیز می توان دید: «دود، فضای تاکسی رامانوس می کرد. سرطان سرطان سرطان. بازهم سرطان. سرطان. سرطان. سرطان. سرطان.» (همان، ص ۷۱). یا شباهت به شیوه نام های ناقص بعضی از داستانهای مدرن (مثل داستانهای **محاکمه** و **قصر کافکا** که نام شخصیت اصلی «ک» است): «آنچه را که خواستنیست فا. بایک برگردان مژه ات از دست دادم» (همان، ص ۳۸).

همانطور که مشخص است فدایی نیا تمام قواعد زبان دستور مند را نقض می کند و روایتی بدون زمان منطقی، بدون هیچ گونه قطعیت معنایی و بدون شخصیت پردازی، تعلیق، آغاز یا پایان کلاسیک می آفریند: «خوابی که بعد از ظهر داشته ام حتمأرفته است. بیدارم. لباب از بزهوت. به شبستان رسیده ام. گفتم کجاست که من اطراق می کنم. برای همیشه» (همان، ص ۱۰۲) همانطور که می بینیم نقطه های بدون قاعده وقانون در میان کلمات می آیند و گاه جملات وزن عروضی دارند. کارمند خسته از اداره ی داستان، عاشق و غریب دیگر با کسی حرف نمی زند تا به مسجد سلیمان برگردد وفا را ببیند:

[راننده] نگاهم می کند

من اما دست تکان داده ام، هیچ نمی گویم، خیال می کند، گنگم گوید، سرتکان دهم. کجا؟ میگوید. یادداشتم رابه او میدهم. سوار میشوم. میخواند.

راه آهن - بی بیان - لین بیست وشش - خانه شش» (همان، ص ۱۱۱)

۶- «خون مهر» نوشته ی غلامحسین غریب

خون مهر (۱۳۵۰) نوشته‌ی غلامحسین غریب گرچه حاوی بهترین داستان های اوست اما ملغمه ای است از حکایات اخلاقی داستانهای فانتزی، افسانه ها و فراروی های شبه سوررئالیستی از عینیت به ذهنیت، داستان «وشتین» در واقع حکایت اخلاقی پیش پا افتاده ایست که سعی نویسنده در دفاع از حقوق حیوانات را بازتاب می‌دهد. در بسیاری از داستانهای غریب، رد پای زبان شعری اسکارواید را به وضوح می‌توان دید. تنها داستان قابل قبول خون مهر، داستان «معصیت» است. در این داستان برای نمایش خلاف آمد عینیت، جهانی ملموس انتخاب شده است. یعنی فراروی از عینیت به شیوه‌ی سوررئالیست ها: «یک کمان پنبه زنی راه افتاده است» (غریب ۱۳۵۰ ص ۳۸) و از همین جا با داستانی از استاد پنبه زن در قالب کمان پنبه زنی اش (که داماد شده) روبرویم. غریب تخیل بی حصارش را با سنت های زبان فارسی آمیخته است. یکی از شباهت های داستان غریب با آثار سوررئالیست ها، نگاه انگار برای اپیرمرد لحاف دوزا مسلم شده بود که درین لحظات زود گذر پیری، هیچ چیز لذت بخش تر از این چین خوردگی های لغزنده و لطیف لحاف رو اطلس نیست چون ساعتها بود که کار رافراموش کرده بود و دستهایش در میان آن چین خوردگیها در پی وجستجوی یک چیز مبهم، یک میل گمشده و از بین رفته بود» (همان، ص ۵۱). شاید آمدن دو کلمه‌ی «پی» و «جستجو» در کنار هم تعجب برانگیز به نظر بیاید چرا که به قول قدما، این نوع از حشو، «قیح» است اما واقعیت این است که این اشکال در زبان غریب، چندان هم غریب نیست. او زبان را به کلمات و واج ها تقلیل نمی‌داد تا به هستی زیرین زبان دست یابد و این شاید به این دلیل است که داستانهای او همواره در تار و پود فرامین خروس جنگی مکتبی محصور ماندند و صحت این مدعا را می‌توان با مقایسه‌ی مضامین مورد نظر در مدر نسیم مقبول هوشنگ ایرانی در مقاله هایش، با نگاه غریب به داستان اثبات کرد. گرچه او تلاش کرد از تمهیدات داستان نویسی بگریزد و در زبانی هذبانی بیاویزد اما همیشه در میانه‌ی پایبندی به برخی از اصول سنت و شکستن برخی دیگر معلق ماند.

۷- داستانهای کوتاه، نوشته ی کاظم رضا

تا پیش از داستانهای کاظم رضا، تصور می شد زبان مفعول شناخت است اما در داستان های رضا، زبان تبدیل به فاعل شناخت شده است. اصالت تکنیک زبانی مدرن در کار کاظم رضا را می‌توان با اصالت تکنیک فاصله گذاری زیبایی شناسانه‌ی بورخس در «راوی منطقی» اش مقایسه کرد چرا که هر دو سعی در تفویض فاعلیت به متن داشته اند. نمی‌توان گفت کاظم رضا «بازی های زبانی» می‌کند چرا که آشکارا این «زبان» است که نویسنده رادر خود گرفته و با محتوای ذهنی او بازی می‌کند. هنگامی که سعدی می‌گوید «یکشب تا مثل ایام گذشته می‌کردم و بر عمر تلف کرده تأسف می‌خوردم و سنگ سراچه‌ی دل با لباس آب دیده می‌سفتم و این بیت ها مناسب حال خود می‌گفتم: هر دم از عمر می‌رود نفسی / چون نگه می‌کنم نماند بسی...» (سعدی ۱۳۸۳ ص ۵) در واقع با زبان، بازی می‌کند و آن هم با واسطه‌ی حشو ملیح. همه‌ی این جملات معنای همان جمله‌ی اول را ایراد می‌کنند. اما هنگامی که کاظم رضا می‌نویسد: «تا جنگ تن به تن، سی طعن نیزه و صد طعنه و بد و رده، رده و بدل می‌شد» (رضا ۱۳۸۳ ص ۲۰) تمام اجزای جملات، در کار پیشبرد روایت هستند و به هیچ وجه در عرصه حشوگویی ورود نمی‌کنند.

در داستانهای رضا، سعی نویسنده در آرایش زبان مشخص نمی‌شود بلکه سعی زبان در آرایش روایت مشهودتر از هر چیزی است. پس تکنیک اساسی در مجموعه‌ی داستانها رضا، حضور زبان در هیئت «فرازبان» است. این زبان به ضعف های زبان نویسندگان «زبان باز» می‌تازد. کلام رولان بارت به بحث ما در باره «فرازبان» شفافیت می‌بخشد: «من می‌نویسم، این نخستین درجه‌ی زبان

است. سپس می‌نویسم که من می‌نویسم، این دومین درجه است...» (احمدی ۱۳۷۸ ص ۲۲۹). این «من می‌نویسم که می‌نویسم» همان فرازبانی است که رضا آن را به خوبی درک کرده است.

داستان چهار منزل اینگونه آغاز می‌شود: «چهار یک نفر بودیم. سخت دل‌بسته به هم، سخت جورهم، سخت باهم (؟)... یاران گرمابه و گلستان» (رضا ۱۳۴۸ ص ۶۴) در همین سطر، چند تکنیک مهم زبان رضا مشهود است: در جمله‌ی اول چند جمله در چهار کلمه خلاصه شده است. «ایجاز» و «فشرده‌گی» از تمهیدات این زبان هستند. فشاری که زبان کاظم رضا بر کلمات وارد می‌کند به کار نیما در بدعت‌های زبانی اش شباهت دارد. زبان رضا در نخستین درجه، بازی و خرافی و دراز نفسی به نظر می‌آید چرا که می‌خواهد «ماجراجویی» را برای ما بگوید اما هنگامی که منظر دومین درجه‌ی آن به روی ما باز شود متوجه می‌شویم که باید خود را به دست زبان بسپاریم. منتظریم تا بخوانیم: «چهار نفر بودیم اما گویی یک نفر بودیم» اما زبان، منظری دیگر به روی ما می‌گشاید، به این ترتیب که این جمله را نقد و دگرگون می‌کند. ساز و کار «همنشینی» درین جمله‌ی داستان، در خدمت معنا نیست. جملات پس از آن، قصد این جمله را آشکار می‌کنند. از طرف دیگر زبان رضا سرشار از تمهیدات جدید در عناصر «جاننشینی» زبان نیز هست. در ادامه‌ی مبحث فشرده‌گی زبان می‌توان به جملات مجازی: «سراندیشه - شاید - بخاراند» (رضا ۱۳۵۰ ص ۹۷) و استعاری: «پرده‌ی پلک برداری» (همان، ص ۹۸) در زبان رضا اشاره کنیم.

«حذف فعل» از ویژگی‌های بارز زبان رضاست. اوبه «سپیدی خواندنی» متن معتقد است و هر آنچه را که خواننده‌ی عادی و عامی انتظارش را می‌کشد، نمی‌نویسد: «غولانی مرغول در ظلمتکده‌ی عبوس بینایان سهل انگار، نابینایان نو چشم گشوده: توده گاه از بادیه، از شهر، از نزدیک، از دور، دیده بر گذرگاهی، کوهی، گاهی - حتی گاهی...» (رضا ۱۳۴۸ ص ۷۲).

عدم قطعیت حاصل از این تمهیدات، مطلوب شخصیت مدرن یا مدرن خواه است چنانکه موجب تقلیدهایی از مدرنیسم زبانی رضا شده است. کاظم رضا می‌نویسد: «... - و در کنار جنایتکاران نامرعی مخوف، و شیاطین و تاریکی، جنابت، ترس، و تنهایی... مثلاً» و هرمز شهدادی در شب هول (۱۳۵۷) به پیروی از او می‌نویسد: «چون زن نه استقلال مالی دارد نه امکان کار کردن و پول در آوردن، مجبور است برده نماند، تحمل کند و دم بر نیآورد. مثلاً» (شهدادی ۱۳۵۷ ص ۱۳۲).

«کثرت گرایی» از بارزترین شیوه‌های هنر پست مدرن است و نمونه بارز آن را در تعدد آفاق زبانی داستانهای رضا می‌توان یافت. زبان داستانهای رضا، نمونه‌ی بارز یک «افق زبانی باز» است. اصطلاح «افق» از واژگان کلیدی بحث هانس گئورگ گادامر در پیرامون تاثیر تاریخی یا سنت زنده است. گادامر معتقد است یک اثر ادبی همواره در حال گفتگو با پیشینه‌ی خود است. در چهار منزل، اشعار شاملو و م آزاد و مولوی و اخوان و سرشک و خوبی و سخنان سارتر عیناً آمده اند که خاصیت «مکالمه گری» متن رضا را موکد می‌کند.

در عرصه‌ی «جاننشینی» زبان در داستان‌های او با ترکیبی از لغات استعمال شده در ادوار مختلف زبان فارسی روبرویم و بیشترین این کثرت را در داستان اسباب جهاد می‌بینیم.

علائم نگارشی در چنین زبانی، از حالت مفعولی خود به در آمده اند. رضا، کارکرد علائم نگارشی ای چون علامت سوال (؟)، علامت جمله‌ی معترضه (-) و... را گسترش داده و آنها را کاملاً از سنت مفعول بودن شان آزاد کرد. این علائم وسیله‌هایی برای مطلق شدن جمله‌ها و رضا، خود آنها را با آوردنشان در جاهای غریب و نامعهد جمله مبدل به واژگانی فاقد معنای قطعی می‌کند: «هگل می‌خواندیم (و مارکس... نیما. چه ها و که ها) - و در محاوره، کلمات فرنگی از زبانمان نمی‌افتاد...» (رضا ۱۳۴۸ ص ۷۰).

در تکنیک‌های روایت نیز نمی‌توان به تمام زوایای داستانهای رضا پرداخت چرا که مکالمه‌ی همیشگی او با زبان همزمانی، عناصر روایت را تحت الشعاع خود قرار داده. به عنوان مثال، زبان در داستان خاتون خواب اجازه‌ی شناخته شدن زن مورد توصیف شدن را نمی‌دهد چرا که پرداخت خلق و خو و کنش و واکنش‌های آدم داستان، در حیطه‌ی اختیارات زبان قرار گرفته. راوی خاتون خواب دارد با زنی سخن می‌گوید و این روایت دوم شخص مفرد، تماماً توصیف اعمال و رفتار و ظاهر آن زن است. تنها یکی از قطعات کوتاه میانه‌ی داستان به دلیل نزدیک شدن مرد به زن به صورت دوم شخص جمع نوشته شده است تا دلالتی بر یگانگی شان

باشد. داستان این گونه پایان گرفته: «به پا بلند شوی، دیده بگردانی، آینه‌ی هیکل بند کمد را پیش روبیوری، وبنگری که چه طور کسی با نقش دو چین صدساله‌ی درشت و تازه کنار لبش، از کدورت نفس پیر آن میان، سرگشته و غریبه و ناکار، به تو می‌نگرد. نبینی لابد، یا ندیده بگیری.» (رضا ۱۳۵۰ ص ۱۰۲).

تکنیک پرده خوانی و شمایل گردانی در داستان های رضا یک نمایش همیشگی ست. شاید به خاطر ذات تخاطبی زبان اوست. داستان چهارمنزل این طور تمام می‌شود: «ازهیچ کس وهیچ چیز گله ای نداریم... زندگی بدی نیست... میگذرد، شکر.» (رضا ۱۳۴۸ ص ۷۸) و داستان «اسباب جهاد» اینگونه: «مرگ یکبار و شویون یکبار. باید برخاست، آری... اگر چه هفتاد عضو جان، آماج تیر هفتاد هزار خصم تشنه به خون شود. الموت بالعزخیر من الحیات بالظلم» (رضا ۱۳۵۳ ص ۷۴).

۸- داستانهای کوتاه، نوشته ی رضا دانشور

رضا دانشور بهترین آثار چاپ شده اش در ایران را در جُنگ لوح چاپ کرد و مجموعه داستان **محبوبه و آل** (۱۳۷۵) و رمان **خسرو خوبان** (۱۳۷۳) را در سوئد منتشر کرد. «تاریخ» و «اسطوره»، روایت های ضمنی داستان های دانشور هستند. البته لازم است هر داستان او به شکلی ساختاری تصور شود تا جایگاه ونحوه‌ی برخورد او با تاریخ واسطوره مشخص شود. به عنوان مثال در داستان زیبای «هی هی جلی قم قم»، کلان ساختار تاریخ تبدیل به ضمیمه ای برای پیشرفت «طرح» می شود و این ویژگی متعلق به داستان های پست مدرن است. تشکیک وانتقاد، وسایل داستان پست مدرن برای مراجعه به تاریخ اند. لیندا هاجن در مقاله‌ی «بینا مننیت، هجو، وگفتمان های تاریخ» می‌گوید: «فرا داستان های تاریخ نگارانه‌ی ناسازه وار و نامیرا، درعین امتناع از دست کشیدن از استقلال خویش به عنوان داستان، خود را در قالب گفتمان تاریخی جای می‌دهند و این نوعی هجو سراسر طنزآمیز است که اغلب این توانمندی متناقض رامیستر می‌سازد: بینامتن های تاریخ و داستان در بازنگری هجو آمیز گذشته‌ی متنی «دنیا» و ادبیات، در موقعیتی همسو قرار می‌گیرند» (مک کافری ۱۳۷۹ ص ۲۷۵) و این همان کاری است که دانشور در هی هی جلی قم قم، انجام داده است: «زمانی که مرحوم کلنل محمد تقی خان سلاح برداشته بود و بر سر تا سر شمال خراسان می‌تازید، کلب حاجی هنوز کلب حاجی نشده بود وتوی امنیه های کلنل به (حاجی بعدازین) معروف بود. اسم اصلی‌ی کلب حاجی همان وقت ها هم (حاجی رقیه بانو) بود» (دانشور ۱۳۵۲ ص ۳۳۱). اشارات تاریخی به همراه هجو ضمنی که در خود تشکیک وانتقادی را نهفته از همین آغاز داستان مشخص است. دانشور عرصه‌ی فراخ (دنیا) را می‌بیند و به همین جهت برای هر چیز صبغه ای تاریخی (البته خلاقانه) قایل می‌شود. در پس «حاجی بعد ازین» بودن کلب حاجی روایتی هست ودر پس «حاجی رقیه بانو» بودنش روایتی دیگر. نویسنده‌ی پست مدرن دیگر مانند نویسنده‌ی مدرن و ماقبل مدر نیسم به تاریخ مکوتب رجوع نمی کند بلکه آنها همچون متنی غیر قطعی و متزلزل در رابطه با متن خود قرار می‌دهد. ماجرای که بر دو یاغی: کلب حاجی ودوستش حسن زلفو گذشته آنهم در یک فصل تاریخی معتبر، به شکلی نا معتبر روایت می‌شود و جهانی بدیع وجاری در قطع و وصلی ابدی با واقعیت قرار می‌گیرد. شاید سطری از خود داستان بهترین ختم کلام باشد: «...هیچ کس نتوانست به درستی درباره‌ی ماهیت خنده دار آنچه پیش آمد اظهار نظری آنچنان قطعی کند که در تاریخ بنویسند» (همان، ص ۳۵۰)

ای ال داکترو، داستان پست مدرن **رگتایم** (۱۹۵۷) را در همان سالی منتشر می‌کند که دانشور، داستانهای مورد بحث را. داکترو از ضمایم تاریخی پست مدرن به بهترین نحو استفاده کرده و این اثر او در عموم بحث های مرتبط با «تاریخ در داستان نو» جزو آثار مورد مراجعه است. در «رگتایم» کم نیستند جملاتی که تاریخ رابه سخره می‌گیرند: «درین زمان تحوّل عظیمی داشت ایالات متحده را فرا می‌گرفت. رئیس جمهوری تازه ای انتخاب شد بود به نام ویلیام هاورد تافت که وقتی وارد کاخ سفید شد یکصد و سی وهشت کیلو وزن داشت. در سراسر کشور مردم خودشان را برانداز کردند...» (دکتروف ۱۳۶۷ ص ۷۸). دانشور در داستان «آنچه فردا بینی و پس فردا بینی و پسان فردا»، شیخی گمنام (به مثابه‌ی قسمتی ازتاریخ تصوف) و سلطان جلال الدین خوارزمشاه رابه عنوان برگشتگاه های راوی یا راویان، برای خلق جهان همیشه در آشوب اش قرار می‌دهد.

تکنیک مدرن دیگر رضا دانشور در روایت هایش، استفاده‌ی مدام از موقعیت‌های مستی و گیجی شخصیت‌ها است. او آشکارا در پی انتزاع است و در تمام داستان‌هایش آدمهای مست، گیج و پریشان حضور دارند چراکه این شخصیت‌ها محمل مناسبی برای بازی‌های زبانی و قصار نویسی‌های نویسنده‌اند. روایت **نماز مئی** (۱۳۵۰) اساساً برزبانی پریشان‌گو بنیاد نهاده شده که سری در «جریان سیال ذهنی» و سری در «شیوه‌های روایت ترکیبی» «رمان نو» و نیز «تأثر پوچی» دارد. در آنچه فردابینی... شرابخوری راویان باعث ایجاد گفتاری یکسره غیرقطعی شده است. درهی هی جیلی قم قم مستی شخصیت‌ها مسیر زندگی‌شان را رقم می‌زند و بهترین وسیله برای نمایش پوچی زندگی‌شان می‌شود. در «آیا پلنگ در البرز راه می‌رود؟»، اصلاً راوی داستان، گفتگوی خیالی دو مشتری یک میخانه را روایت می‌کند که به نوشخواری و هذیانگویی مشغولند. در داستان «بازنشسته‌ها/ ساعت ۹/۵ پیش از ظهر تابستان / باغ مئی» آدمها بر اثر کهولت و عدم استواری ذهنیت هایشان، پریشا گویی می‌کنند و البته به طرزی اغراق آمیز در خدمت نویسنده‌اند تا چنین جملاتی را بر ذهن و زبان جاری کنند: «ومن درین سیر و سلوک ناب‌گزیده، یکی ام از میان ایشان، با تسلیمی پیرمردانه، هرغروب، خسته، گمشده نیافته، به ناخجسته گی داسی که دردست دارم» (دانشور ۱۳۵۳ ص ۳۶۲). در داستان «من گنگ خواب دیده» هم مانند نماز مئی راوی پریشان‌گو است. این حالت در ادبیات بی سابقه نیست. در رساله‌ی **موش و گربه‌ی عبیدزاکانی**، موش پس از خوردن شراب به صورت اتفاقی، هذیان‌گویی می‌کند در **شاهنامه‌ی فردوسی**، در قسمت پایانی جلد اول، مهرباب در میانه شرابخواری اش با زال و سام، در حالت مستی و ناخودآگاهی:

همی گفت نندیشم از زال زر / نه از سام و نزشاه با تاج و فر
 من و رستم و اسب شبدیز و تیغ / نیارد برو سایه گسترد میغ
 کنم زنده آیین ضحاک را / به پی مشک سارا کنم خاک را...
 و برین حال ناهوشیارانه و سخنان گزافه اش:

پراز خنده گشته لب زال و سام / ز گفتار مهرباب دل شاد کام (فردوسی ۱۳۸۴ ص ۲۴۵)

نتیجه گیری:

داستان معاصر فارسی دارای ظرفیت‌های ناشناخته بسیاری است که شناخت و معرفی آنها از لوازم پیشرفت هنر نویسندگی ایرانی بسوی آفرینش نوشتاری جهانی است. داستان نویسی نوین ایران در طول یک قرن اخیر پا گرفته و بالید. در این مسیر داستان‌های بیشماری نوشته شده است. داستان‌هایی که هر کدام به شکلی متفاوت در جامعه ادبی و فضای اجتماع بازتاب داشته‌اند اما در نهایت داستان فارسی هرگز به حقوق حقه‌ی خود در میان مخاطبان وطنی و جهانی اش دست نیافته. این مقال جای پرداختن به چرایی‌های این امر نامبارک نیست بلکه همه همت خود را به شناسایی و معرفی چند تن از نویسندگان مدرنیست و پست مدرنیست معاصر گماشته. نویسندگانی چون کاظم رضا، کاظم تینا، بهمن فرسی، مهرداد صمدی، رضا دانشور، بهرام صادقی، غلامحسین غریب و علیمیراد فدایی نیا از جمله مهمترین نویسندگان معاصر فارسی هستند که متأسفانه برخی از آنها برای اصحاب داستان نیز ناشناخته و بکلی غریب هستند. نویسندگان مقاله حاضر با تاکید بر هنر داستان نویسی (و نه حیات و ممات) ایشان، لزوم بکارگیری شیوه‌های «نقد نو» را احساس کرده؛ بر این عقیده بوده‌اند که نمی‌توان آثار مدرن و پست مدرن را با شیوه‌های نقد کلاسیک، پیش‌آنگلو ساکسونی و یا به عبارتی پیش‌فارمالیستی بررسی کرد. غنای داستان نویسی فارسی در گرو پرداختن به تمهیدات سبکی‌ای است که نویسندگان سابق الذکر سهم عمده‌ای در ابداع و تعبیه این تمهیدات در ساختمان زبان فارسی داشته‌اند.

منابع

احمدی، بابک، ۱۳۷۸، ساختار و تاویل متن، تهران، نشر مرکز
استاین، گرترو، ستاری، پروانه، ۱۳۶۹، اتوبیوگرافی آلیس بی تکلاس، تهران، نشر آگاه
بالارد، جی جی، بهرامی، علی اصغر، ۱۳۸۰، منطقه مصیبت زده، تهران، نشر جوانه رشد
براتیگن، ریچارد، انصاری فر، هوشیار، ۱۳۸۵، صید قزل آلا در آمریکا، تهران، نشر نی
بودریار، ژان. و ... حقیقی، مانی. و ...، ۱۳۸۴، سرگشتگی نشانه‌ها، تهران، نشر مرکز
بیهقی، ابوالفضل، خطیب رهبر، خلیل، بی تا، تاریخ بیهقی، بی جا، نشر پایاب
تینا، کاظم، ۱۳۴۰، گذرگاه بی پایانی، تهران، نشر سهامی افست
درویشیان، علی اشرف، ۱۳۸۴، داستان‌های محبوب من، تهران، نشر چشمه
دکتراف، ای ال، دریابندری، نجف، ۱۳۶۷، رگتایم، تهران، نشر خوارزمی
رب گری، یه، ال، شهیدی، پرویز، ۱۳۷۹، پاک کن‌ها، تهران، نشر دشتستان
رضا، کاظم، ۱۳۵۰، ۱۳۴۸، چهار منزل، جنگ لوح، تهران، نشر لوح
رضا، کاظم، ۱۳۵۰، خاتون خواب، جنگ لوح، تهران، نشر لوح
رضا، کاظم، ۱۳۵۳، اسباب جهاد، جنگ لوح، تهران، نشر لوح
شهادی، هرمز، ۱۳۵۷، شب هول، تهران، نشر زمان
صادقی، بهرام، ۱۳۵۲، سنگر و مقمه‌های خالی، تهران، نشر آگه
صمدی، مهرداد، ۱۳۸۴، سرانجام یکی از ما بهانه‌ای خواهد یافت، نشریه هنگام، سال اول، شماره ۱۲۴
صمدی، مهرداد، ۱۳۸۴، صاحب قبر ماده پلنگان، نشریه هنگام، سال اول، شماره ۱۲۴
غریب، غلامحسین، ۱۳۵۰، خون مهر، بی جا، بی نا
غلامحسین غریب، ۱۳۸۰، ساریان، تهران، نشر آگه
فدایی نیا، علیمراد، ۱۳۴۹، حکایت هجدهم اردی بهشت بیست و پنج، بی جا، بی نا
فردوسی، ابوالقاسم، حمیدیان، سعید، ۱۳۸۴، شاهنامه فردوسی، تهران، نشر مرکز
فرزانه، مصطفی، ۱۳۸۰، آشنایی با صادق هدایت، تهران، نشر مرکز
فرسی، بهمن، ۱۳۴۳، زیر دندان سگ، بی جا، بی نا
فرسی، بهمن، ۱۳۵۳، شب یک شب دو، تهران، نشر پنجاه و یک
قره باغی، علی اصغر، ۱۳۸۰، گزارشی از داستان پست مدرن، نامه کانون نویسندگان ایران، تهران
مک کافری و ...، یزدانجو، پیام، ۱۳۸۱، ادبیات پسامدرن، تهران، نشر مرکز
مروژک، اسلاومیر، گلستان، فخری، ۱۳۴۶، فیل، تهران، نشر روزن
هاندکه، پیتر، میرزا آقا، حمید، ۱۳۸۵، اقلیت و اکثریت، نشریه بخارا، شماره ۵۴
همینگوی، ارنست، غبرایی، فرهاد، ۱۳۸۳، پاریس جشن بیکران، تهران، نشر خورشید

