پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۵، صص ۱۱۷ – ۸۷

تأثیرپذیری هوشنگ گلشیری از رمان نو فرانسه

سید رزاق رضویان[۱]

چکیده

جنبش ادبی رمان نو یکی از جریان‌های پیشرو و شالوده‌شکن در داستان‌نویسی جهان بوده‌است. این جریان ادبی در فرانسه بسیاری از اصول داستان‌نویسی سنتی را تحت‌الشعاع قرار داد و نوعی شالوده‌شکنی در عرصهٔ نوشتار و سنت‌های ادبی به وجود آورد. رمان نو که از جریان‌های تأثیرگذار ادبیات مدرن به شمار می‌رود در جامعهٔ ادبی ایران نیز نویسندگان و علاقه‌مندانی را به خود جلب کرد. در دوره‌ای که رئالیسم وجه غالب داستان‌نویسی در ایران بود، «هوشنگ گلشیری» متأثر از رمان نو به‌دنبال به‌کارگیری شیوه‌های نوینی در روایت و تکنیک داستان‌نویسی بوده‌است. این مقاله می‌کوشد اثبات کند که گلشیری در برخی از آثار خود تحت تأثیر رمان نو بوده‌است. نگارندگان در ابتدا نگاهی مختصر به جنبش رمان نو داشته، سپس به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های رمان نو در فرانسه و ایران پرداخته‌اند. در بحث اصلی مقاله نیز با لحاظ برخی از تفاوت‌ها در درون‌مایه و مضمون، نشان خواهیم داد که هم‌نوایی و هم‌پیوندی برخی از آثار گلشیری با رمان نو قابل تأیید و اثبات است.

کلیدواژه‌ها: رمان نو، هوشنگ گلشیری، تأثیرپذیری، ادبیات داستانی.

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۶

مقدمه

رمان نو جنبشی است که بین سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ از بطن مدرنیسمِ تثبیت‌شدهٔ جامعهٔ فرانسه برخاسته است. در این دوره در کشور فرانسه عده‌ای از نویسندگان در جهت تغییر و دگرگونی در قالب‌های سنتی رمان و یافتن اشکالی نوین در نوشتار داستان، جنبشی نو و ساختارشکن را در حوزهٔ داستان‌نویسی بنیان نهادند. «درحالی‌که پیروان مکتب‌هایی چون رئالیسم اجتماعی و یا اگزیستانسیالیسم هم‌چنان سخن از گفتمان متعهد می‌راندند، در سال ۱۹۴۸ ژروم لندون که مسئولیت انتشارات مینویی را برعهده داشت، اقدام به چاپ و انتشار کتاب‌هایی کرد که ناشران دیگر از چاپشان ابا داشتند. بدین‌ترتیب، نویسندگانی که گاه حتی از نظر ملیت، فرهنگ و سبک نوشتار یا موضوع نیز با یکدیگر سنخیتی نداشتند، تحت نام گروه «مکتب مینویی» گرد هم جمع شدند و هستهٔ اصلی جنبش رمان نو را به‌وجود آوردند» *(علوی، ۱۳۷۹: ۹۳)*. رمان نو، مکتبی ادبی نیست، بلکه جنبشی است که نمی‌توان برای آن بنیان‌گذاری معرفی کرد. با این حال آلن رب‌گریه، ناتالی ساروت، مارگاریت دوراس، کلود سیمون و میشل بوتور نویسندگان شاخص این جریان ادبی هستند. این نویسندگان، علی‌رغم وجه تشابهی که در رد قالب‌های سنتی داستان‌های قرن نوزدهم داشتند، هر کدام شیوهٔ نوشتار خاصی را دنبال می‌کردند. این جنبش نقطهٔ تلاقی افرادی بود از گروه‌های مختلف با تحصیلات متفاوت، اما وجه مشترک در میان این نویسندگان این اندیشه بود که رمان، مانند هر شکل دیگری از هنر، باید پیوسته نو باشد.

در ایران نیز، در اواخر دههٔ چهل شمسی عده‌ای از نویسندگان، بن‌مایه‌ها و مضامین اخلاقی و اجتماعی را برای مدتی رها کردند و به دنبال صناعت‌پردازی و رسیدن به ساختارها و سبک‌های تازه‌ای در داستان‌نویسی بودند. هوشنگ گلشیری از نویسندگانی است که از همان آغاز نویسندگی، برای رسیدن به ساختارهای جدید داستان‌نویسی، پرهیز از بیان تکراری و قراردادی، گریز از یک‌سویه‌نگری و شکستن قالب‌های از پیش تعیین‌شده، به جنبش‌هایی چون رمان نو گرایش پیدا می‌کند. آشنایی با مباحث نظری و داستان‌های نویسندگان این جنبش از راه ترجمهٔ کتاب‌ها و مقالاتی است که نویسندگان ایرانی با آن‌ها آشنا شدند. تی. اس. الیوت معتقد است هیچ ملت و هیچ زبانی به‌تنهایی نمی‌تواند به تعالی هنری دست یابد، مگر آن‌که این هنر در کشورهای مجاور و در زبان‌های

مختلف توسعه یافته باشد. احیای ادبیات و خلاق‌شدن آن، به‌طوری‌که بتواند به کشفیات تازه‌ای دست یابد، به دو چیز بستگی دارد: نخست به توانایی‌اش در دریافت و هضم تأثیرات خارجی. دوم به توانایی‌اش در فراگرفتن از منابع خودی. در مورد اول وقتی کشورها از یکدیگر دور می‌شوند و جز به زبان و ادبیات خود نمی‌پردازند، هنر آن‌ها رو به زوال می‌رود و در مورد دوم نیز هر ادبیات و هنری باید منابعی مختص به خود داشته‌باشد که ریشه در تاریخ خودش دارد، اما در عین‌حال منابعی نیز وجود دارد که از آنِ همهٔ ماست: ادبیات روم، یونان و یهود *(الیوت، ۱۳۶۹: ۱۴۰–۱۴۱)*. در این پژوهش تلاش می‌شود تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱. آیا می‌توان داستان‌هایی از هوشنگ گلشیری را منطبق با جریان رمان نو دانست؟

۲. چه عواملی سبب گرایش گلشیری به این شیوه از داستان‌پردازی شده‌است؟

۳. آیا با تکیه بر مفاهیم نظری مطالعات تطبیقی در ادبیات، مضامین داستان‌های گلشیری برگردان و بازتاب مضامین نویسندگان رمان نو فرانسه است؟

فرضیه‌های پژوهش

۱. همزمانی تقریبی، انکار بسیاری از اصول و قواعد سنتی رمان، مخالفت با جریان رایج داستان‌نویسی، گرایش به نوعی شالوده‌شکنی در ساختار رمان و هم‌چنین نگاهی متفاوت به هنر داستان‌نویسی از مؤلفه‌هایی هستند که در داستان‌های نویسندگان رمان نو و گلشیری مشهود است و به‌سبب همین ویژگی‌های مشترک، می‌توان برخی از داستان‌های گلشیری را منطبق با رمان نو دانست.

۲. دغدغهٔ آفرینش شیوه‌های روایی نوین، گرایش به شیوه‌های متقدم و پیشرو داستان‌نویسی در عرصهٔ رمان جهانی و تلاش خودآگاهانه برای الگوبرداری از شگردها و صناعات داستان‌های غربی از عوامل گرایش گلشیری به تکنیک‌های نوآورانهٔ جریان رمان نو بوده است.

۳. علی‌رغم هم‌پیوندی و هم‌نوایی این داستان‌ها با جریان رمان نو فرانسه، لحاظ وضعیت خاص اجتماعی و فرهنگی ایران و توجه به سرچشمه‌های ادبیات سنتی کشورمان، تفاوت‌هایی در درون‌مایه و مضامین داستانی گلشیری در مقایسه با نویسندگان فرانسوی

به‌وجود آورده‌است.

روش پژوهش

روش این پژوهش، به شیوهٔ پژوهش‌های کیفی و مبتنی بر تحلیل و تفسیر متن است. در این شیوه هدف اصلی پژوهش، فهم متن، تفسیر و نقد آن است که به درک اثرپذیری و تعامل خواننده با متن می‌پردازد. برای شناسایی و دست‌یابی به ویژگی‌ها و شاخصه‌های داستان‌ها، در آغاز متغیر اصلی پژوهش که رمان نو و شاخصه‌های آن است، توضیح و تبیین شده‌است و سپس اصلی‌ترین مؤلفه‌های داستان‌ها که متناسب با شاخصه‌های متغیر اصلی بود، انتخاب شدند و به‌طور کامل، همراه با شواهدی که از داستان‌ها استخراج گردیده است، تقسیم‌بندی شدند.

پیشینهٔ پژوهش

گاهی بسیاری از جریان‌ها و جنبش‌های ادبی در ایران، فقط شانس مطرح‌شدن را پیدا کرده‌اند و تحقیق و پژوهش دربارهٔ آن‌ها چندان گسترده و چشمگیر نبوده است. این عامل سبب شده است که جنبه‌های مثبت و منفی این جریان‌ها کمتر شناسایی شود و گاهی به جریان‌هایی فراموش‌شده، بدل گردند. رمان نو را نیز می‌توان جزو این دسته از جنبش‌ها در نظر گرفت. برای روشن شدن ضرورت تألیف و جایگاه این پژوهش، به سابقهٔ پژوهشی و انتشاراتی موضوع جنبش رمان نو، چه در زمینهٔ نظریه‌پردازی و تعاریف و چه در زمینهٔ بررسی‌های مصداقی و کاربردی در حوزهٔ مطالعات تطبیقی، به زبان فارسی و فرانسه نگاهی اجمالی می‌اندازیم.

در زمینهٔ تألیف و ترجمهٔ کتاب‌های نظری دربارهٔ جنبش رمان نو می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

عصر بدگمانی، ناتالی ساروت، ترجمهٔ اسماعیل سعادت (۱۳۶۴)، قصهٔ نو، انسان طراز نو، آلن رب‌گریه، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی (۱۳۷۱)، رمان نو در غیاب انسان، کاوه بهمن (۱۳۷۳)، رمان نو در سینما، مهرآور جعفرنادری (۱۳۸۰)، راهی به هزارتوی رمان نو، جواد اسحاقیان (۱۳۸۶)، برای رمانی نو، آلن رب‌گریه، ترجمهٔ پرویز شهدی (۱۳۸۸) و آری و نه

به رمان نو، آلن رب‌گریه و دیگران، ترجمهٔ منوچهر بدیعی (۱۳۹۲).

نگاهی دقیق‌تر به کتاب‌های یادشده، نشان می‌دهد پس از گذشت نیم قرن از عمر این جریان ادبی فقط سه کتاب مستقل به‌وسیلهٔ نویسندگان ایرانی نوشته شده‌است که این آثار نیز به مسائل رمان نو در کشور فرانسه پرداخته‌است. ترجمه‌ها نیز غیر از کتاب «عصر بدگمانی» همان آثاری هستند که در مجلهٔ «کلک» در دههٔ هفتاد به چاپ رسیده‌اند و یا شخص مترجم تغییر کرده‌است.

در زمینهٔ مقالات تطبیقی رمان نو با آثار فارسی نیز می‌توان به سه مقالهٔ زیر اشاره کرد: «نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران (دههٔ ۱۳۴۰-۱۳۵۰)»، فریده علوی (۱۳۷۹)، «بررسی تطبیقی عناصر رمان نویی در پاک‌کن‌ها اثر آلن رب‌گریه و خواب خون»، نوشتهٔ بهرام صادقی، ابراهیم سلیمی کوچی/ مینا اعلائی (۱۳۹۱) و «بررسی تطبیقی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا و رمان نو فرانسوی»، آرمیتا اصغری (۱۳۹۲). ضمناً در زمینهٔ مقاله به زبان فرانسه نیز فقط سه پژوهش انجام شده‌است:

سرگشتگی شخصیت‌های داستانی / گریز از شخصیت‌پردازی: از نویسندگان رمان نو تا هوشنگ گلشیری، فریده علوی/ نگار صالحی (۱۳۸۶)، سینما و ادبیات: ساختار فضا در آثار بهمن فرمان‌آرا و نویسندگان رمان نو، آرمیتا اصغری (۱۳۹۰) و رمان نو و معادل آن در ایران: تشابهات و تناقض‌ها، الله‌شکر اسداللهی، مهدی افخمی‌نیا و رویا خجیر (۱۳۹۱). البته مقالهٔ تأثیرپذیری در سرزمین آفرینشگری و داستان‌های گلشیری، قهرمان شیری (۱۳۹۱) به تأثیرپذیری گلشیری از نویسندگان و شاعران ایرانی و برخی نویسندگان غربی پرداخته است، اما از تأثیر رمان نو سخنی به میان نیامده است. نگاهی دقیق‌تر به پژوهش‌های ذکرشده، نشان می‌دهد که پژوهشی در زمینهٔ انطباق داستان‌های گلشیری با جریان رمان نو به زبان فارسی انجام نپذیرفته، لذا با چنین پیش‌زمینهٔ پژوهشی، تحقیق پیش رو در پی آن است تا بتواند گوشه‌ای از این خلأ پژوهشی را پر کند.

بحث و بررسی

الف) رمان نو در ایران

شکل‌گیری جریان رمان نو در ایران با تشکیل انجمن‌های ادبی و رشد جُنگ‌ها فراهم

می‌آید. در طول دههٔ پنجاه، جُنگ‌های ادبی مختلفی در عرصهٔ داستان به فعالیت می‌پردازند. یکی از حلقه‌های مؤثر در شکل‌گیری ادبیات مدرن و رمان نو در جنُگ اصفهان گرد آمده بودند. «نویسندگان این جنُگ از یک نظریهٔ ادبی پیروی کردند که به جنبش «رمان نو» فرانسه همانند است» *(میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۶۷)*. این نویسندگان به‌دنبال یافتن شیوه‌های نوینی در داستان‌نویسی آن دوره بودند و از شیوه‌های رایج زمانه امتناع می‌کردند. «آنچه که نویسندگان جنگ اصفهان از آن به‌نام "شیوهٔ داستان‌های معمول هفته‌نامه‌ها"، یاد می‌کنند، همان چیزی است که ژان ریکاردو در کتاب "مسائل رمان نو" آن را نقد می‌کند و به‌جای فرمول سنتی داستان‌پردازی، فرمول جدید رمان‌نویسی، یعنی "روایتی از روند روایت‌گری و نگارش" را ارائه می‌نماید. پس از آن نوشته و نوشتار به روی صحنه می‌رود و برخلاف پافشاری "ژان پل سارتر" بر متعهدبودن نویسنده نسبت به پیام داستانِ خود، تعهد نوشتار عمده‌ترین مسأله در رمان‌نویسی می‌گردد» *(علوی، ۱۳۷۹: ۹۵)*. درمجموع «نوآوری‌های صناعی محور اصلی آفرینش نویسندگان جنگ اصفهان است. آن‌ها داستان را به آزمایشگاه صناعت‌های تازهٔ ادبی تبدیل کرده‌بودند» *(شیری، ۱۳۸۴: ۱۸۶)*.

ب) شباهت‌ها و تفاوت‌های رمان نو در فرانسه در مقایسه با رمان نو در ایران

سخن‌گفتن از مناسبت‌ها و پیوندهای رمان‌های فارسی و عناصر داستانی آن‌ها با نظریه‌ها، جنبش‌ها و مکاتب نقد ادبی غرب، نیازمند نگاهی جامع و دقیق است، اما از سوی دیگر بی‌اعتنایی به جنبش‌های ادبی و یافته‌های جدید جامعه‌شناختی، زیبایی‌شناختی، روان‌شناختی و ... به‌منزلهٔ به انزوا و بن‌بست کشاندن آثار ادبی و هنری است و نوعی گریز و هراس از مواجهه با اندیشه‌های نو. «اگرچه تطبیق و تناظر رویکردهای ادبیات داستانی غرب با آنچه که در ایران رخ داده و امروز نیز شاهد نمونه‌هایی از آن هستیم، در نظر اول غیرمنطقی به نظر می‌آید، اما حداقل شناخت آن تمهیدات و بررسی بازخوردهایی که به سبب تبادلات فرهنگی صورت گرفته، این مسأله را به‌خوبی روشن می‌نماید که تا چه حد ادبیات داستانی ایران، متکی به ظرفیت‌ها و امکانات بومی خود بوده و تا چه حدی از شیوه‌های جهانی، به یاری زیربنای نظری و فلسفی غرب سود جسته است» *(گلشیری،*

(۲۴۳ :۱۳۸۹).

آثاری شبیه به رمان نو که در ایران شکل گرفت با آنچه در فرانسه اتفاق افتاد، از جنبه‌های گوناگون دارای تفاوت‌های بسیاری است و شاید اساساً شبیه‌پنداشتن آثار این جریان، خارج از منطق شکل‌گیری آن‌هاست، اما هم‌زمانی تقریبی و انکار بسیاری از اصول و قواعد سنتی داستان‌نویسی، شباهت‌هایی را به‌وجود آورده است که بررسی تطبیقی با هدف یافتن وجوه افتراق و اشتراک را ضروری می‌داند. در مجموع می‌توان به زمینه‌هایی از اشتراک و افتراق این جنبش در فرانسه و ایران اشاره کرد. تفاوت‌های این دو جریان عبارتند از:

۱. این جنبش در فرانسه پس از دگرگونی‌های شگفت در همهٔ عرصه‌های زندگی است و متناسب با زمانه و شرایط اجتماعی و فرهنگی آن جامعه صورت گرفته‌است و به تعبیر ویتورینی، ادبیات از وضع تسلی یا هدایت به وضع پویندگی و پژوهندگی رسیده است *(گویتیسولو، ۱۳۸۹: ۲۴۲)*، اما آثار نویسندگان رمان نو در ایران بیشتر جنبهٔ تقلیدی و تجربهٔ صناعت از داستان‌پردازان غربی داشته‌است.

۲. بی‌توجهی به جنبه‌های روان‌کاوی، مرگ قهرمان، رد طرح و پیرنگ داستان به شیوهٔ سنتی و... در نزد نمایندگان رمان نو در فرانسه، مقارن با اضمحلال فرد و زندگی فردی و برخاسته از ساختار سرمایه‌داری جامعه است، اما پیدایش رمان نو در ایران، ناهمگون و نامتناسب با شرایط جامعه است، به‌طوری‌که در همین دوران و پس از آن نیز بسیاری از بهترین رمان‌های رئالیستی فارسی با برخورداری از قهرمان‌های پروبلماتیک (مسئله‌دار) نوشته می‌شود.

۳. این جریان ادبی در غرب، در آثار نویسندگان بسیاری نمود پیدا می‌کند و داستان‌های بسیاری با این شیوه، به نگارش درمی‌آید و تقریباً تا پایان دورهٔ نویسندگی‌شان مؤلفه‌های این جریان به‌عنوان سبک آن‌ها باقی می‌ماند. هم‌چنین این شیوه و نگرش به سینمای آن دورهٔ فرانسه نیز راه پیدا می‌کند و نویسندگانی چون رب‌گریه و مارگریت دوراس فیلم‌های موفق فراوانی نیز به سینمای جهان عرضه می‌کنند؛ درحالی‌که در ایران تعداد بسیار کمی از نویسندگان (گلشیری، صادقی و فرخ‌فال) به این جنبش می‌پیوندند و درنهایت نیز، آثار بسیار کمی به این شیوه نوشته می‌شود و همکاری نویسندگان این جنبش

با کارگردانان سینمایی بسیار محدود و انگشت‌شمار است. ضمناً نویسندگانی که به شیوهٔ رمان نو، داستان‌هایی نوشته‌اند، این شیوه را به‌عنوان یک سبک و شیوهٔ شخصی برای نویسندگی‌شان در نظر نگرفته‌اند، بلکه آن‌ها در هر داستانی در پی آزمودن یک سبک و صناعتی هستند.

با وجود این تفاوت‌ها، باید یادآور شد که جنبه‌های مشترکی نیز بین این دو جریان یافت می‌شود که این اشتراکات عبارتند از:

۱. این آثار به سبب پیچیدگی و نخبه‌گرا بودن در هر دو کشور با خوانندگان کمتری مواجه می‌شود.

۲. پیدایش و شکل‌گیری این جنبش در هر دو کشور، پس از یک دوره شکست و سرخوردگی است. در فرانسه پس از اشغال آن کشور به دست نازی‌هاست و در ایران بعد از کودتای ۱۳۳۲ صورت می‌گیرد.

۳. هم‌زمانی تقریبی، انکار بسیاری از اصول و قواعد سنتی رمان، مخالفت با جریان رایج داستان‌نویسی، گرایش به نوعی شالوده‌شکنی در ساختار رمان و هم‌چنین نگاهی متفاوت به هنر داستان‌نویسی و هستی، از ویژگی‌های مشترکی است که در رمان‌های نو هر دو کشور دیده می‌شود.

۴. تأثیر تکنیک‌های سینمایی بر روی نوشتار و مشارکت رمان‌نونویسانی چون آلن رب‌گریه و مارگریت دوراس در فرانسه و هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی در ایران با سینماگرانی چون آلن رنه فرانسوی و بهمن فرمان‌آرا و خسرو هریتاش ایرانی، منجر به تولد نوعی نوشتار چندوجهی و متون مختلط گردید. همکاری بهمن فرمان‌آرا با هوشنگ گلشیری که از اولین پرچم‌داران رمان نو در ایران بود، به ظهور فیلم‌نامه‌هایی از بهمن فرمان‌آرا انجامید *(اصغری، ۱۳۹۲: ۱۱۶)*. بهمن فرمان‌آرا با اقتباس از داستان‌های شازده احتجاب و معصوم اول اقدام به ساخت فیلم‌های شازده احتجاب و سایه‌های بلند باد کرد و خسرو هریتاش نیز از داستان ملکوت، فیلم سینمایی ملکوت را ساخت.

۵. این جریان به‌نوعی در هر دو کشور عقیم می‌ماند. در فرانسه پس از چندین سال، نویسندگان رمان نو در شیوهٔ نویسندگی خود تغییراتی را به وجود می‌آورند. این نوع از رمان در غرب، آخرین حلقهٔ ثبت‌شده در دل مدرنیسم ادبی است و سرانجام نیز جریان

پست‌مدرن در اعتراض به عملکرد این دسته از رمان‌ها شکل می‌گیرد. در ایران نیز، حوزهٔ فعالیت این جنبش از جُنگ اصفهان و نویسندگان آن فراتر نمی‌رود و داستان‌نویسی در ایران با همان شیوهٔ بینابینی (تلفیق مدرنیسم و سنت) به راه خود ادامه می‌دهد.

پ) مؤلفه‌های رمان نو در داستان‌های گلشیری

پ-۱) تحول در شخصیت‌پردازی

رمان‌نویسان سنتی معتقد بودند با رمان‌هایی که بر پایهٔ اسناد تاریخی می‌نویسند، قادرند شخصیت‌هایی واقعی خلق کنند که یارای برابری با برگ هویت اشخاص را دارند، اما رمان نو، دیگر به قهرمان‌سازی در رمان اعتقادی نداشت. علم روان‌کاوی انسجام‌ناپذیری شخصیت و بخش‌های تاریک آن را نشان داد. مردم شاهد بودند که چگونه انسان بی‌هویت بر اریکهٔ قدرت تکیه زده‌است. در این رمان‌ها، هنگام معرفی قهرمان داستان به حرف اول اسم و یا ضمیر شخصی اکتفا می‌شود *(مول‌پوآ، ۱۳۷۴: ۳۴)*. با این توضیح دیگر از شخصیت عمل‌گرا و انقلابی داستان‌های رئالیستی در دورهٔ مدرن خبری نیست. علت این دگردیسی را باید در دیدگاه‌های نوین فلسفی ـ ادبی و رویدادهای سیاسی ـ اقتصادی پس از جنگ‌های جهانی اول و دوم جست‌وجو کرد.

گلشیری با آگاهی از تحولات شخصیت در ادبیات داستانی مدرن، متناسب با درون‌مایه و پیرنگ داستان‌ها، نقشی برای آن‌ها قائل می‌شود. در داستان «مردی با کروات سرخ» او با بهره‌گرفتن از صناعت نوین در شخصیت‌پردازی (حروف اختصاری و ضدقهرمان)، شخصیت‌های متفاوتی را در مقایسه با داستان‌های سنتی ارائه می‌دهد. در سراسر داستان با هیچ نام خاصی مواجه نمی‌شویم. راوی (مأمور) مدام از ضمیر شخصی «من» استفاده می‌کند و شخصیت دیگر داستان با حروف اختصاری «س.م» معرفی می‌شود. شخصیت‌های فرعی دیگر نیز با اسم‌های عامی چون بقال، پاسبان، مافوق و زن شناخته می‌شوند.

بحران هویت، مسخ‌شدگی، سرگشتگی، تردید، تنهایی و ناتوانی ویژگی‌های بارزی هستند که در کنش و عملکرد «مأمور» و «س.م» به‌صراحت مشاهده می‌شوند. بی‌اعتباری و بی‌ثباتی جامعهٔ گلشیری موجب شده‌است تا او با اتخاذ چنین شیوهٔ شخصیت‌پردازی تصویر واضحی از موقعیت ناامن زیستی- ذهنی را در زندگی «مأمور» و «س.م» نشان

دهد. شکلی از بحران هویت در رمان مدرن، تغییر منش شخصیت‌هاست. برخلاف شخصیت‌پردازی رمان رئالیستی کلاسیک، کاراکترها پیوسته در حال استحاله‌اند و کمتر کسی بر طبع خود باقی می‌ماند. این ویژگی از گونه‌ای بی‌ثباتی در منش و ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی در روزگار مدرن حکایت می‌کند. گلشیری در این داستان با انتخاب چنین شیوه‌ای در شخصیت‌پردازی به‌نوعی روایت‌گر مسخ‌شدگی و بی‌هویتی آدمی‌است. این رویکرد سبب شده‌است که درون‌مایهٔ داستان (مسخ‌شدگی)، هنرمندانه به خواننده القا شود. در «مردی با کروات سرخ»، مأمور اطلاعاتی شریک زندگی روزانهٔ یک نویسنده می‌شود، چندان‌که در یک هویت‌باختگی محض تلاش می‌کند مثل نویسنده سخن بگوید، لباس بپوشد و با دیگران مصاحبت کند. درحالی‌که خود «س.م» ناتوان از ایجاد ارتباط با دیگران است. بیگانه‌ای است که از درک دیگران عاجز است و دیگران نیز از درک او ناتوانند. در مواجهه با دیگران قادر به بیان اندیشه‌های صحیح و منطقی خویش نیست. رابطهٔ آن‌ها با دیگران در بسیاری از زمینه‌ها حالتی کارکردی و در مواقعی حالت تصادفی و موقت پیدا می‌کند. آن‌ها با تمام وجود درگیر روابط خویش با دیگران نمی‌شوند، درنتیجه میان آن‌ها و دیگران، احساس همبستگی عمیقی شکل نمی‌گیرد.

در داستان «مثل همیشه» آنچه شخصیت‌پردازی و عنصر شخصیت را از شیوهٔ داستان‌های رئالیستی دور می‌سازد، تشابه اسمی شخصیت‌ها، تشابه در رفتار و کنش آن‌ها و هم‌چنین احتراز نویسنده از دادن اسم خاص به شخصیت‌ها تا میانه‌های داستان است. در «مثل همیشه» برای فهم معانی داستان، به‌جای عنصر پیرنگ و وقایع، می‌بایست به عنصر شخصیت توجه کنیم. وقایع در این داستان تابعی از حال‌وهوای شخصیت‌هاست. گلشیری در داستان اصلی، در آغاز نوشته شخصیتی را معرفی می‌کند که نامی برای او در نظر نگرفته‌است و با لفظ «مرد» او را خطاب قرار می‌دهد. از شخصیت‌های دیگر داستان نیز با اسم‌های عامی چون پیرمرد صاحب‌خانه، زن و پسر استفاده می‌کند. این شیوه از انتخاب نام برای شخصیت‌های داستانی، در داستان‌های ساروت، دوراس، بکت و سیمون فراوان به‌کار رفته‌است. ساروت در رمان «صدایشان را می‌شنوید» از شخصیت‌های داستان با عناوینی چون دوست، میهمان، کودکان، مددکار اجتماعی، بازرس و جز آن یاد می‌کند *(اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۱۶۱)*. بکت در «کمدی و پرده‌های گوناگون» که نمایش‌نامه‌ای

تک‌پرده‌ای است از سه شخصیت صحبت می‌کند: زن اول، زن دوم و مرد *(شاهین، ۱۳۸۱: ۱۶۹)*. سویهٔ دیگری از شیوهٔ شخصیت‌پردازی در این داستان، تشابهات اسمی و مشترکات آن‌ها در فعالیت‌های شغلی و کارهای روزانه است. «مرد» شخصیتی که نویسندهٔ داستان فرعی و شخصیت اصلی داستان است، با این مشخصات معرفی می‌شود:

اینجانب فرهاد محمدی، فرزند مرحوم محمدعلی به شناسنامهٔ ۲۲۱۱ صادره از آبادان، کارمند ادارهٔ آمار و ثبت احوال *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۸۲)*.

«پیرمرد صاحب‌خانه» که «مرد»، مستأجر اوست چنین مشخصاتی دارد:

اینجانب محمد فرهادی، فرزند مرحوم فرهاد به شناسنامهٔ ۱۱۲۲ صادره از بخش یک اصفهان، کارمند بازنشستهٔ ادارهٔ آمار و ثبت احوال *(همان: ۸۲)*.

شخصیت «پسر» نیز «فرهاد» نام دارد و کارمند ادارهٔ آمار و ثبت‌احوال است که پس از بازنشستگی پدرش، برای مدت کوتاهی در آن‌جا مشغول بوده‌است. هم‌چنین از شخصیت «زن» با نام «عصمت فرهادی» نام می‌برد. بارزترین ویژگی که این نوع تشابهات در شخصیت‌پردازی، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، این است که شخصیت‌ها از نظر هویت، تفاوت چندانی با هم‌دیگر ندارند. از لحاظ کنش و عملکرد، همگی دچار نوعی بحران درونی هستند و زندگی آن‌ها با روزمرگی، تکرار و سردرگمی همراه است. گلشیری این بحران‌ها را غیرمستقیم و در قالب جملات و مفاهیمی نمادین نشان می‌دهد. او با انتخاب چنین صناعتی در شخصیت‌پردازی داستان «مثل همیشه» به مسائل اجتماعی جامعهٔ خود نیز بی‌توجه نیست. درواقع عامل اصلی رکود، روزمرگی و تکرار در زندگی شخصیت‌ها، ناشی از مسائل سیاسی و اجتماعی ایران است.

در رمان «کریستین و کید» خواننده از خصوصیات و هویت شخصیت‌ها اطلاع چندانی پیدا نمی‌کند. همهٔ آن‌ها نمونهٔ مثالی یک سنخ و دسته از انسان‌هایی هستند که تعهد و پای‌بندی به حریم خانواده و زندگی زناشویی در اعمال و رفتار آن‌ها، جایگاهی ندارد. شخصیت آن‌ها تهی از پیچیدگی و چندجانبگی است. گلشیری درواقع به شیوهٔ نویسندگان رمان نو برای حذف شخصیت از دو راه استفاده می‌کند: نخست، مفاهیم عامی چون مرد، زن، دوستم، پدر بچه و ... را به‌کار می‌گیرد و با این شیوه، داشتن اسم و رسم مشخص را که مشخصهٔ رمان‌های رئالیستی است، کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. او آن‌ها را از منش و

سرشت فردی تهی می‌سازد و به‌نوعی به تمسخر پنهانی شخصیت و هویت آن‌ها دست می‌زند:

مرد، دوستم، خوب می‌توانست به انگلیسی حرف بزند و زن که انگلیسی است اجباری نداشت در چشم‌های او نگاه کند و جمله را از اول تکرار کند *(گلشیری، ۱۳۵۰: ۳)*.

زن پیشنهاد کرد: «برویم به خانهٔ آن‌ها». چه بناممش؟ هرچه بخواهم می‌شود. بی‌چهره یا از هر مشخصه‌ای عاری است و بی‌خط و بی‌رنگ و شاید نجیب و خانه‌دار و نمی‌دانم ... نمی‌شناسمش. زن سعید اسم خوبی است *(همان: ۶۹)*.

دوم، با انتخاب درون‌مایه و فضایی نامتعارف، شخصیت‌ها را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهد که آن‌ها دچار نوعی شکست و سرگردانی می‌شوند و نمی‌توانند در چنین فضایی نابودشده و ویران، خود را موفق و مفید معرفی کنند.

راوی، سعید و کید با توجه به الگوهایی که در رفتار و اعمال خود اتخاذ می‌کنند از وجوه اشتراکی فراوانی برخوردارند. هر سه به روابط نامشروع و غیراخلاقی روی می‌آورند. آنان زندگی را با الکل، مواد مخدر، شهوت‌رانی و خیانت سپری می‌کنند. به‌عبارتی در مسیر وانهادن و دست‌شستن از شرافت و آرمان قدم برمی‌دارند و بدون آن‌که مقاومتی از خود نشان دهند در ورطهٔ روزمرگی، رنج و ناکامی سقوط می‌کنند. سیر در چنین موقعیت‌هایی آن‌ها را در وادی حقارت و یأس رها کرده‌است به‌طوری‌که «راوی» در چند جا از داستان با استفاده از بازی‌های زبانی، اذعان به حقارت و بلاهت خودش، سعید و کید می‌کند:

«کید احمق است. احمق است کید. احمق، کید است» *(گلشیری، ۱۳۵۰: ۶۴)*.

«هرچه می‌خواهد بگوید مهم نیست. توهین هم باشد و آدم نفهمد یا من نفهمیدم که قبل یا بعد از این‌که گفت: مگر نمی‌بینی که من نمی‌خواهم ... ولش. من احمقم. احمق منم. من احمق است» *(همان: ۷۱)*.

در رمان نو گاهی جایگاه انسان به حد اشیا تقلیل می‌یابد. افول شخصیت و بی‌هویتی انسان‌ها در رمان نو، منجر به توصیف دنیایی از اشیا می‌شود و شخصیت‌ها چون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی منفعل و بی‌تحرک‌اند و اهمیتی بیشتر از اشیا ندارند.

در کریستین و کید، کریستین و بچه‌هایش اغلب به‌صورت موجوداتی مزاحم و نامطبوع تصویر شده‌اند و موقعیت زن‌های دیگر داستان (فاطمه و لوسین) نیز، همانند کریستین، از

امور جنسی جدا نیست. آنان رفتاری مشابه هم‌دیگر دارند. گذران عمر برایشان سرگشتگی و شیدایی‌های تفننی به بار آورده‌است:

برای این‌ها دیگر انسان فقط وسیله است. وسیله‌ای برای دور کردن ملال؛ مثل ترقه‌ای که آدم را از کرختی بیرون می‌آورد و یا وسیله‌ای برای رسیدن به اوج‌ها *(همان: ۶۸)*.

در این رمان هم‌چون رمان‌های نو از عشق به‌عنوان عامل پیوند حقیقی میان انسان‌ها خبری نیست. هرچند از واژهٔ عشق فراوان استفاده می‌شود، اما کارکرد این عشق کاملاً متفاوت با عشق در رمان‌های سنتی است.

پ- ۲) اهمیت فن و صناعت

به اعتقاد نویسندگان رمان نو، طبع‌آزمایی‌هایی که نویسندگان معاصر در مورد شکل‌ها و تکنیک‌های داستان انجام می‌دهند، دیگر موجه و قابل‌قبول نیستند. بنابراین، فرم‌ها و صناعات تازه‌ای در سطوح مختلف زبان، سبک، تکنیک، طرح و ساختار لازم است.

گلشیری نیز به‌دلیل علاقه‌مندی به نویسندگان نواندیش و فرم‌گرا از همان نخستین نوشته‌های خود از تکنیک‌های نویسندگان رمان نو در آثار خود، استفاده کرده‌است. او برخلاف داستان‌نویسان سنتی، به پیچیدگی و چندوجهی بودن جهان و مفاهیم ذهنی معتقد است و درک و تفسیر آن‌ها را محال و دشوار می‌داند، بنابراین داستان‌نویس باید برای فهم موضوعات پیچیده و جهان‌بینی افراد، عوامل تازه‌ای بر عناصر داستان بیفزاید. سارتر می‌گوید برای تشخیص جهان‌بینی کسی، تنها راهی که وجود دارد، تکنیک اوست. پس مسأله برای من تکنیک است. فقط شاید با تکنیک این جهان‌بینی را پیدا کرده‌باشم، یا بخواهم این جهان‌بینی را به‌وسیلهٔ تکنیک القا کنم *(گلشیری، ۱۳۸۸: ۶۹۵)*.

گلشیری در «شب شک»، با اتخاذ تکنیک فاصله میان شخصیت‌ها و مفهوم واقعیت، بر اساس شک و تردید، ساحتی را برای خود ایجاد می‌کند تا بتواند به قلمرو ذهنی شخصیت‌ها وارد شود و به بررسی عقاید آن‌ها بپردازد. این شگرد هم‌چنین موجب می‌شود که خلأهایی در داستان ایجاد شود که مشارکت خواننده را برای پر کردن این فاصله‌ها طلب کند تا او در تکمیل بخش‌های نانوشتهٔ متن هم‌چون خالقی مشترک حضور یابد و هر خواننده‌ای متناسب با ذهنیت خود تولید معنا کند. این یکی از کلیدی‌ترین فنون نویسندگان

رمان نو است. هم‌چنین استفاده از گفتمان غیرمستقیم و گاهی گفتمان غیرمستقیم آزاد در روایت داستان، به‌جای اشارهٔ مستقیم و یک‌جانبه از تکنیک‌هایی است که جایی را برای حادثه‌پردازی رمان‌های سنتی نگذاشته‌است.

در داستان «مثل همیشه» خواننده با دو لایه از روایت مواجه می‌شود: لایهٔ اول یا بیرونی که روایت خود داستان «مثل همیشه» را شامل می‌شود که نویسنده در جایگاه راوی سوم شخص محدود، داستان مرد نویسنده، پیرمرد و پسرش را روایت می‌کند و لایهٔ دوم یا درونی که در درون لایهٔ اول جای گرفته، داستانی است دربارهٔ یک قتل سیاسی که مرد نویسنده در سال‌های نوجوانی خود، شاهد آن بوده‌است و اکنون مشغول نوشتن آن است. این داستان فرعی در ادامه از خاطرهٔ نوجوانی نویسنده، با روایت اول شخص به موازات داستان اصلی ادامه پیدا می‌کند. حال سؤالاتی که در این باره پیش می‌آید، نخست این‌که: هدف از این روایت «داستان در داستان» چیست؟ و دوم این‌که: فرم توانسته است هم‌پیوندی خود را با محتوا حفظ کند؟

در پاسخ به پرسش نخست باید گفت که داستان فرعی و درونه‌ای، تکه‌ای از هویت تاریخی شخصیت‌های داستان اصلی را نشان می‌دهد و هم‌چنین بازنمایی بخشی از تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران است. جامعه‌ای که سرکوب و خفقان، نمودی از موجودیت واقعی آن بوده است. گلشیری با این شگرد، گذشتهٔ تاریخ ایران را به زمان حال نویسنده پیوند می‌دهد و منشأ انفعال و رکود شخصیت‌های کنونی را در گذشته جست‌وجو می‌کند. درواقع گلشیری در این داستان اصلی و فرعی، دو قطب از مردم جامعه را به تصویر می‌کشد. قطب اول آدم‌های منفعل و تسلیم. قطب دوم آدم‌های انقلابی و سازش‌ناپذیر. مرد نویسنده و پیرمرد صاحب‌خانه، نمایندهٔ طیف تسلیم‌پذیر و منفعل داستان اصلی هستند و پسر پیرمرد صاحب‌خانه که وضعیت موجود را نمی‌پذیرد و سرانجام به شهادت می‌رسد، نمایندهٔ طیف سازش‌ناپذیر جامعه است. در داستان فرعی، مقتول سیاسی را می‌توان نمایندهٔ گروه انقلابی دانست که مأموران حکومتی او را به قتل رسانده‌اند و گروه منفعل و سازش‌پذیر را، بسیاری از مردان شهر دانست که نسبت به دستگیری و مرگ مقتول سیاسی بی‌تفاوت بودند. ضمناً با چنین خوانشی از داستان، می‌توان ادعا کرد که تحلیل میرعابدینی در کتاب ارزشمند «صد سال داستان‌نویسی ایران»، دربارهٔ داستان فرعی، می‌تواند قابل تجدیدنظر

باشد. میرعابدینی معتقد است: «گلشیری نمی‌تواند داستانی یک‌دست از این دو ماجرا ارائه دهد، زیرا داستانِ خاطره‌ای در نیمهٔ راه رها می‌شود و پیوند محکمی با داستان زندگی پیرمرد و پسرش نمی‌یابد» *(میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۷۵)*.

تغییر زاویهٔ دید و چندگانه‌کردن منظرهای روایی، یکی دیگر از نوآوری‌های روایت در داستان «مثل همیشه» است و این خلاقیت زمانی، ارزشمند جلوه می‌کند که محدودیت در انتخاب زاویهٔ دید، در داستان‌های کوتاه، مانع از هنرنمایی گلشیری نشده است. تعدد در زاویهٔ دید، داستان را از روایت یک‌دست و منسجم رئالیستی خارج کرده است و به مشارکت خواننده در برساختن روایتی نامنسجم منجر شده. داستان با روایت دانای کل محدود، در زمان حال شروع می‌شود، اما در طول داستان بین راوی و شخصیت اصلی که با مشخصاتی چون فرهاد، نوجوان، مرد نویسنده و کارمند ادارهٔ ثبت‌احوال در داستان حضور دارد، در نوسان است و درنهایت خواننده با روایاتی تودرتو و پیچیده مواجه می‌شود. هم‌چنین این شیوهٔ روایت موجب زمان‌پریشی در داستان می‌شود.

«کریستین و کید» رمانی است که با ساختار و شیوهٔ روایی‌اش، زیبایی‌شناسی رمان‌های رئالیستی را به چالش می‌کشد و در دورهٔ خود تعریفی نو از داستان ارائه می‌دهد. گلشیری در این رمان در پی آن است که در داستان چیزی کم و یا گم باشد تا ذهن خواننده بتواند به جستجوی آن بپردازد. چنین توصیفی به خواننده اجازه نمی‌دهد به‌راحتی از اتفاقات جزئی آگاه شود. یکی از این شیوه‌ها تغییر در نحو جملات است. در دستور سنتی، جملات از قوانین مشخصی پیروی می‌کرد، ارجاعات مشخص بود، علایم نگارشی به‌جا و درست به‌کار می‌رفت و نقل‌قول‌ها اغلب مستقیم و شفاف بود، اما در این رمان، جملات گنگ، مرجع‌ها نامشخص، علایم نگارشی متفاوت و از نقل‌قول‌های غیرمستقیمِ آزاد استفاده شده است تا مانع از شفافیت متن شود. زمانی‌که توصیف به پایان می‌رسد، آنچه نصیب خواننده می‌شود، ابهام و عدم قطعیت است.

این رمان با رویکردی بر روایت ذهنی و بهره‌جویی از مجموعه‌ای از شگردها باعث ایجاد سردرگمی در فرایند قرائت داستان، برای خوانندگان شده است. «گاهی جمله‌ها آن‌قدر مبهم و تودرتو بیان می‌شوند که خواننده می‌بایست با درنگ، آن‌ها را بخواند. جملات و عبارات متن مملو از سه‌نقطه است که خواننده خود باید آن‌ها را پر کند. در

برخی مواقع نویسنده چند جمله و مفهوم نامعلوم را به‌دنبال هم می‌آورد و پس از آن، مشخص می‌کند که دربارهٔ چه موضوعی صحبت می‌کند» *(منذنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰۵)*. شیوهٔ روایت رمان در بسیاری از قسمت‌های کتاب تا حدودی شبیه روایت «کلود سیمون» در رمان «جادهٔ فلاندر» است. در «جادهٔ فلاندر» جملاتِ پیچیده، همراه با هجوم خاطرات تودرتوی «ژرژ» شخصیت اصلی داستان، خواننده را از درک موضوع کلی داستان دور می‌سازد. گلشیری نظام روایت را از هم می‌شکافد و از این رهگذر فرصتی به‌دست می‌آورد تا داستان را بازسازی کند. گویی نویسنده دخالتی در اتفاقات ندارد و این شرایط است که شخصیت‌های داستان را می‌سازد. از طریق این بازی، تخریب و بازسازی مستمر، نویسنده یادآور می‌شود که مهم‌ترین اصل در رمان، جستجو پیرامون فن داستان‌نویسی است. «در ماندنی‌ترین آثار من کار یک داستان‌نویس را در لحظهٔ خلق یک اثر، جستجوی تکنیک می‌دانم، شکل‌دادن و فرم‌دادن» *(گلشیری، ۱۳۸۸: ۲۸۷)*.

چرخش زاویهٔ دید یکی از ویژگی‌های رمان‌های مدرن و نو است. «تغییرات به‌جا و به‌موقع زاویهٔ دید می‌تواند یک داستان را غنی و پرمایه بسازد و به آن عمق ببخشد و یا به آن ظرافت، طرحی چندوجهی و شکلی هرمی بدهد یا ممکن است داستان را مخدوش نماید و از هم بپاشد» *(یارگاس‌یوسا، ۱۳۸۶: ۸۳)*. تغییر زاویهٔ دید یکی از بارزترین خصوصیات تکنیکی «کریستین و کید» است. این رمان برخلاف رمان‌های رئالیستی، راوی واحدی ندارد که سرتاسر رمان را با آگاهی از پس‌زمینهٔ رویدادها و زندگی گذشتهٔ شخصیت‌ها و مکنونات ذهنی آنان روایت کند. جرئیات در این داستان به‌گونه‌ای متفاوت با رمان‌های رئالیستی است. در فصل‌های «کریستین و کید» از تکنیک‌های روایی مختلفی (اول شخص، دانای کل محدود و تک‌گویی) استفاده شده است که در کل داستان با یکدیگر مطابقت دارند. گلشیری قسمت اعظم داستانش را با راویان درون‌داستانی روایت می‌کند تا محدودیت‌های ادراکی و شناختی آن‌ها، حضور خواننده را در داستان پررنگ‌تر سازد. راوی در پنج فصل، اول شخص مفرد یا (مهدی) است؛ در فصل سوم، شخص دیگری به‌نام فاطمه (دختر کور) روایت را به‌عهده می‌گیرد و در فصل آخر، راوی دانای کل محدود به ذهن مهدی است.

آنچه در کار گلشیری متمایز است و می‌توان از آن به‌عنوان سبک شخصی یاد کرد،

چیزی است که گلشیری از آن با عنوان آینه‌های معرق یاد می‌کند. او با چنین شگردی درصدد است که تکه‌های متکثر را در یک‌جا جمع کند تا شاید بتواند تصویری کلی از داستان و شخصیت‌ها به‌دست دهد.

پ-۳) ابهام و پیچیدگی

در ادبیات آن‌چه تصریح نمی‌شود واجد اهمیت است و نه آن‌چه به صراحت بیان می‌گردد. به‌عبارتی، نگارش ادبی شیوه‌ای از بیان است که بیشتر با سکوت و غیاب، افادهٔ معنا می‌کند تا با گفتار و حضور *(پاینده، ۱۳۸۹: ۳۴۳)*. نویسندگان رمان نو نیز هم‌چون دیگر نویسندگان جنبش‌ها و مکاتب پیش‌رو قرن بیستم، برای پرداختن به موضوعات جدید، آشنایی‌زدایی از مفاهیم سنتی و رسیدن به امکانات نوین داستان‌نویسی، از ویژگی ابهام به‌وفور استفاده کردند.

در «بختک» وجود مؤلفه‌های زیر موجب پیچیدگی و ابهام در داستان شده‌است:

پ-۳-۱)تناقض: مصادیق متناقض‌اندیشی و تناقض‌گویی را در شخصیت، اندیشه و مواضع متفاوت راوی در برخورد با موضوعات و موقعیت‌های مختلف می‌بینیم. داستان به‌گونه‌ای شکل گرفته‌است که هر کوششی برای بازسازی موقعیت‌ها، مفاهیم و زمان و مکان به نوعی تناقض و بن‌بست منتهی می‌شود.

با این‌که نبوی خودش در راه بازگشت به همهٔ کلانتری‌ها سر زده‌بود و هم‌چنین اشرف‌السادات به دنبال فرزندش رفته است و او را از دست رباینده گرفته، باز هم در متن شاهد رفت‌وآمد به کلانتری و یافتن خبر از پسربچه هستیم.

پ-۳-۲) سیال و لغزان‌بودن معنا: عدم قطعیت چنان سایهٔ سنگینی بر پیرنگ، شخصیت‌پردازی و دیگر عناصر داستان انداخته که نمی‌توان معنایی روشن و قابل‌فهم به‌دست آورد. تلاش برای راه بردن به معانی متن با روش‌های مرسوم سنتی، بی‌نتیجه است. معنا مدام در سیلان و حرکت از دالی به دالی دیگر است. پسری گم شده یا نه؟ آیا راوی همان نبوی (همسر اشرف‌السادات) است؟ پسر زنده است یا مرده؟ اصلاً آیا ماجرایی اتفاق افتاده است یا همهٔ این روایت‌ها در ذهن راوی می‌گذرد؟ درنهایت به‌سختی می‌توان برای داستان بختک، معنای نهایی متصور شد.

پ–۳–۳) عدم شناخت هویت شخصیت‌ها و رابطهٔ آن‌ها با همدیگر: تا پایان داستان به‌طور قطع و یقین نمی‌توان گفت که آیا راوی همان نبوی همسر اشرف‌السادات است؟ با چند بار خواندن داستان می‌توان پیوندی میان راوی، نبوی و اشرف‌السادات در نظر گرفت.

پ–۳–۴) درآمیختگی واقعیت و خیال: تعیین مرز میان واقعیت و خیال در این داستان بسیار دشوار است. انگار هیچ حادثه‌ای در داستان رخ نداده است و همهٔ این اتفاقات در ذهن راوی نقش بسته. آن‌چه داستان را به‌وجود آورده است کارکرد ذهن راوی است نه حوادث عینی.

در «آینه‌های دردار» وجود ویژگی‌های زیر سبب پیچیدگی و ابهام شده‌است:

پ–۳–۵) عدم توالی رویدادها: توالی رویدادها یکی از ارکان اصلی یک رمان است. اهمیت این موضوع چندان است که عده‌ای معتقد هستند که اگر این توالی در رمان پراکنده شود و انسجام خود را از دست بدهد، رمان تبدیل به ضد رمان می‌شود *(سلیمانی، ۱۳۸۷: ۵۲)*. رمان «آینه‌های دردار» هرچند سفرنامه‌ای است که گزارش می‌شود، اما روایت با شکلی نامتوالی و گسیخته به پیش می‌رود و روال مألوف روایت رویدادها در داستان‌های رئالیستی در ذهن خواننده به امری غریب تبدیل می‌شود. خواننده در «آینه‌های دردار» با گزارشی منسجم و یک‌دست از سفر ابراهیم به اروپا مواجه نیست، بلکه مدام با شرح زندگی گذشته و حال ابراهیم و صنم‌بانو و خاطرات و داستان‌ها روبرو می‌شود که موجب پوشیدگی و ابهام در نوع پیوند میان آن‌ها می‌شود و خواننده در خوانش اول از ارتباط میان این همه داستان و گسیختگی‌های روایی درمی‌ماند. درواقع گلشیری در پی خلق شیوه‌ای ابهام‌آمیز است که طی آن زمان‌ها، حوادث و مناظر در هم می‌ریزد و با یکدیگر تداخل و تداعی می‌کند.

پ–۳–۶) زمان‌پریشی: گاهی میان نظم زمانی حوادث در سطح داستان و نظم شبه‌زمانی در حوادث در سطح متن، اختلالی روی می‌دهد و این امر منجر به زمان‌پریشی در سطح متن می‌شود *(ژنت، ۱۹۸۰: ۴۰)*. زمان‌پریشی و شکست زمان به‌عنوان شگردی روایی در «آینه‌های دردار» دیده می‌شود. گلشیری در «آینه‌های دردار» با شکست زمان، هزارتویی از داستان‌ها و خاطرات را می‌سازد. روایت این داستان به‌جای رعایت سیر منظم و خطی زمان، با اپیزودهای جداگانه و ظاهراً نامرتبط شکل می‌گیرد و گذشتهٔ دور، گذشتهٔ

نزدیک و زمان حال در هم می‌ریزد. او مجموعه‌ای از رخدادها و دورانی از زندگی ابراهیم را در داستان‌های عروسی، مریم، مینا و هم‌چنین در تداعی خاطرات در خلال گفتگوهای حضوری با صنم‌بانو در پاریس، روایت می‌کند و این حرکت روایت به گذشته و بازگشت به زمان حال، متن را در نوسان زمانی قرار می‌دهد. رفت‌وبرگشت میان لایه‌های روایتی مختلف و جابجایی در زمان، موجب ایجاد ابهام در داستان اصلی شده است. این تغییرات و تداخل‌های ناگهانی در زمان، خواننده را ناگزیر می‌سازد تا رمان را با دقت بیشتری بخواند. درواقع انسجام و یکپارچگی این رخدادهای پراکنده و پرش‌های زمانی بر عهدهٔ خواننده است.

پ-۳-۷) هویت چهل‌تکه: از مشخصه‌های «آینه‌های دردار» پراکندگی و پیچیدگی در محتوا و ناموزونی و آشفتگی در ساختار روایت است. چنین ویژگی‌هایی بازیابی و شناخت هویت را برای خواننده دشوار ساخته است. جستجوی هویت که یکی از مهم‌ترین موضوعات «آینه‌های دردار» است، با توجه به ساختار رمان و پرهیز از روایت سنتی تا قسمت‌های پایانی رمان با سیالیت و ابهام همراه است. گلشیری در پی آن است که گشایش این ابهام‌ها را راوی با خواننده تجربه کند: من کی‌ام؟ کجایی‌ام؟ همان‌گونه که راوی از همان صفحات آغازین به جستجوی هویت خود و دیگران می‌پردازد، خواننده نیز در پی آن است که معمای هویت شخصیت‌های اصلی رمان را کشف کند. ابراهیم در داستان‌هایی که می‌خواند به‌نوعی گذشتهٔ خود و صنم‌بانو را می‌کاود و هریک از این داستان‌ها بخشی از هویت آن‌هاست که خوانندهٔ خلاق می‌بایست با مجموع ساختن این عناصر و تکه‌های پراکنده به شناخت مفهوم پیچیدهٔ هویت نایل شود.

ابهام در داستان «مردی با کروات سرخ»، به چندین شکل نمود دارد:

پ-۳-۸) بحران هویت: «مأمور» و «س.م» هر دو شخصیت اصلی داستان، با توجه به شرایط جامعه، تهی از نوعی خودآگاهی شخصیتی هستند، به‌طوری‌که صلابت شخصیت آن‌ها تحت‌الشعاع قرار گرفته. انفعال شخصیتی اراده و توان‌مندی‌های آن‌ها را سلب کرده و سبب بروز نوعی سرگشتگی و بحران هویت در وجود آن‌ها شده است. این سرگشتگی خود موجد تناقض‌ها و دوگانگی‌های بسیاری در رفتار و گفتار شخصیت‌ها شده است.

شاید زیبایی داستان در همین ابهام و تناقضی است که راوی داستان (مأمور) در عملکرد خود نمایان می‌سازد. مأموری که می‌بایست محکومی را بازداشت کند، خود شریک زندگی او می‌شود. درنهایت جنبه‌های فراوانی از شخصیت آن‌ها در فرایند قرائت داستان برای خواننده غیرقابل تشخیص و دست‌نیافتنی می‌ماند و خواننده باید برای شناخت دقیق، حضوری فعالانه داشته‌باشد. هم‌چنین بی‌نام‌بودن همهٔ شخصیت‌های فرعی داستان به‌طور ضمنی، دلالت بر نوعی ابهام و ناشناختگی دارد.

پ–۳–۹) استفاده از واژه‌ها و جملات با وجهیت تردید و احتمال: گلشیری به ذات ناپایدار واقعیت که می‌تواند در زبان ظاهر شود، وقوف کامل داشته‌است. مأمور با توجه به ویژگی سازمانی و شغلی در عمل و گفتار می‌بایست از قاطعیت و اقتدار برخوردار باشد، اما به‌مرور در دام ابهام‌ها و تردیدهایی قرار می‌گیرد که در واقعیت و خیال و هم‌چنین در لحظه‌های مستی و هشیاری به سراغ او می‌آیند:

«فکر می‌کنم آقای «س.م» زیر بالم را گرفته بود. گفتم: باید مرخص شوم. یا نگفتم، اما خواستم بگویم» *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۶۶)*.

پ–۳–۱۰) استفاده از نقطه‌چین در میانه یا پایان جملات: نویسنده در رمان نو و مدرن با انگیزهٔ مشارکت خواننده در فضای متن از بیان اطلاعات کامل خودداری می‌کند و برای اجرای این شگرد، گاهی از «حذف» استفاده می‌کند و ناگفته‌هایی را در بافت‌های روایی متن برجا می‌گذارد که به‌طور ضمنی دلالت بر مفهومی دارند و باید فهمیده شوند. از این شیوه در داستان «مردی با کروات سرخ»، فراوان استفاده شده‌است:

«اما وقتی می‌آید روی مهتابی ... ترا به‌خدا به آقای «س.م» بفرمایید این‌قدر روی مهتابی قدم نزند» *(همان: ۱۵۵)*.

«اگر ممکن باشد بعضی از قسمت‌های کتاب را که جالب است ... در فهرست باید نوشته باشند که کدام کتاب مفید است و کدام مضر» *(همان: ۱۶۱)*.

پ– ۴) اهمیت نوشتار

در رمان نو برخوردی شالوده‌شکنانه و تخریب‌گرایانه با زبان و نوشتار می‌شود، بنابراین زبان و نوشتار نه فقط وسیلهٔ ارتباط، بلکه هدف اصلی نویسنده برای نوشتن داستان است و

نوشتار و نگارش خود ماجرای داستان می‌شود. نویسندگان رمان نو به تقدم نوشتار بر محتوا معتقد هستند. همهٔ وقایع و رویدادها که در داستان روایت می‌شود، برای راوی بهانه‌ای برای نوشتن است. نوشتن به نوعی کاوش بدل می‌شود و زبان با تمام آن خصوصیات خاطره‌انگیز و پرطنین و موزون، ابزاری است که به آن روی می‌آورند تا به احساس دیداری، معنای لفظی بخشند، بی‌آن‌که واقعیت‌گذاری خود را از دست بدهد *(کنپ، ۱۳۸۲: ۱۰)*.

نویسندگی، چگونه نوشتن، اهمیت داستان‌نویسی و زبان مضامینی‌اند که در رمان «کریستین و کید» دلالت بر اهمیت مسألهٔ نوشتار دارند. گلشیری با نوشتن می‌خواهد، بودن خود را ثابت کند. چنین رویکرد او به مسئلهٔ نوشتن یادآور دیدگاه مارگریت دوراس است. نوشتن به تعبیر دوراس، کوششی است برای روایت آنچه به روایت نمی‌آید. نوشتن برای درک زندگی *(ویرکندله، ۱۳۸۰: ۱۱)*. او با بهره‌گیری از چنین درون‌مایه‌ای در کنار استفاده از تکنیک‌های روایی و زبانی توانسته‌است «کریستین و کید» را از دستهٔ رمان‌های رئالیستی دور سازد. چه رئالیسم اجتماعی و چه رئالیسم سوسیالیستی. چرا که هیچ‌کدام از ویژگی‌های آن‌ها در این رمان دیده نمی‌شود. در «کریستین و کید» رابطهٔ عاشقانهٔ راوی با کریستین، دستاویزی برای نوشتن می‌شود و نویسنده تلاش می‌کند از طریق نوشتن به شناخت خود و دیگران بپردازد. به بیان دیگر نوشتار این رمان بهانه‌ای برای بازیابی هویت است. رمان درواقع تقابل‌های دوگانه‌ای از مفاهیمی ناسازگار را شکل می‌دهد. تقابل انسان شرقی با انسان غربی، فرهنگ بومی و فرهنگ مهاجم، عشق و خیانت، سنت و مدرنیسم.

نویسنده گاهی در داستان به‌عنوان یک راوی مستقل از روایتگرِ داستان و یا از زبان راوی اول شخص، عباراتی را بیان می‌کند تا به‌نوعی، توجه خواننده را به نوشتن خود جلب نماید. درواقع گلشیری در این داستان می‌خواهد بیان کند که ثبت و ضبط وقایع را می‌توان در قالب رمان و نوشتار انجام داد. مسألهٔ نویسندگی و دغدغهٔ نوشتار به‌گونه‌ای هنرمندانه و دقیق علاوه بر میانه‌های داستان، در آغاز و پایان داستان نیز مشهود است.

یکی از درون‌مایه‌های اصلی «آینه‌های دردار» موضوع نوشتن است. نویسندگی، چگونه نوشتن، اهمیت داستان‌نویسی و زبان، مضامینی‌اند که در این رمان دلالت بر اهمیت مسألهٔ نوشتار دارند. گلشیری با بهره‌گیری از چنین درون‌مایه‌ای در کنار استفاده از

تکنیک‌های روایتی و زبانی توانسته است «آینه‌های دردار» را از دستهٔ رمان‌های سنتی دور سازد. او با استفاده از شیوهٔ داستان در داستان، خروج از ترکیب روایی منسجم، دوری از حادثه‌پردازی، گفتگوی مداوم شخصیت‌ها دربارهٔ نویسندگی و احتراز از لحن‌های متفاوت در گفتار شخصیت‌ها نوشتاری متفاوت را خلق می‌کند و خود را به روایت‌شکنی‌های نویسندگان رمان نو نزدیک می‌سازد. گلشیری دغدغهٔ نوشتن دارد. به‌طوری‌که این مسئله را موضوع اصلی داستان «آینه‌های دردار» قرار می‌دهد. او این نکته را در مصاحبه‌هایش بارها گفته‌است. به‌عنوان مثال دربارهٔ ابراهیم می‌گوید: «او در آینه‌های دردار با تأکید بیان می‌کند که چون می‌نویسد پس هست. انگار با نوشتن می‌خواهد بودن خود را ثابت کند» *(گلشیری، ۱۳۸۸: ۸۱۱)*. سویهٔ دیگری از هم‌خوانی و هم‌پیوندی دیدگاه‌های گلشیری دربارهٔ نوشتار با نویسندگان رمان نو، دوری از کاربست دلالت‌های روان‌شناختی، اجتماعی و ارجاعات عاطفی دربارهٔ عناصر طبیعت و اشیا است:

«می‌خواهم بنویسم. چون ما اصلاً ننوشته‌ایم. چون به نحوهٔ نوشتن هیچ فکر نکرده‌ایم که مثلاً این را، این تاریکی را و آن قوی تو را چه‌طور می‌شود نوشت. همه‌اش کلی‌بافی بوده‌است. گاهی هم ذهنیت راوی است. انگار قو را به لعاب ذهن بپوشانیم، طوری‌که انگار خود قو نبوده‌است. من این‌طور می‌خواهم بنویسم، طوری‌که پشت قو هیچ چیز نباشد» *(گلشیری، ۱۳۸۹: ۱۲۷)*.

«شاید نسل بعد بتوانند از علف هم بگویند. از خود علف که مابازاء هیچ چیز نباشد و یک جویبار. از دریاچه‌ای که بی‌هیچ نسیمی خودبه‌خود در یک روز آفتابی تا دورهای دور سطح آبی آرامش را موج‌های ریز پوشانده باشد *(همان: ۱۶)*.

درواقع گلشیری در این داستان می‌خواهد بیان کند که ثبت و ضبط وقایع را می‌توان در قالب رمان و نوشتار انجام داد. انگار گلشیری به یکی از تکنیک‌های داستان‌نویسی نوین، که در آن راوی همواره متمایز از نویسنده است، آگاه بوده. حضور نویسنده در داستان و دغدغهٔ نوشتار، علاوه‌بر «کریستین و کید» و «آینه‌های دردار» در برخی آثار گلشیری چون مثل همیشه، نقاش باغانی و هم‌چنین در برخی داستان‌های کوتاه بهرام صادقی از قبیل عافیت، خواب خون و آقای نویسنده تازه‌کار است، به‌وضوح یافت می‌شود.

پ- ۵) عدم قطعیت

ظهور و سیطرهٔ ماشین، جنگ و کشتار در قرن بیستم و رشد سرمایه‌داری و نابرابری اجتماعی همه از عواملی هستند که انسان امروز را ترسان و نامطمئن کرده و تفکر عدم قطعیت ریشه در همین احوال بشر دارد. نویسندگان رمان نو انسان را با نگاهی ورای آنچه در ظاهر نشان می‌دهد، زیر نظر دارند. در نظر آنان همهٔ مبانی مستحکم زندگی در دنیای معاصر فروپاشیده است. در رمان نو همه چیز ممکن است. عنصر شک و ناباوری نقش اصلی را ایفا می‌کند و باز بودن پایان‌بندی داستان منجر به برداشت‌های متعددی می‌شود.

در داستان «بختک» نوعی عدم قطعیت وجود دارد و هیچ‌گاه نمی‌توانیم اطمینان داشته باشیم حوادثی که در داستان رخ می‌دهد، از چه قرار است. در این داستان با پاره‌روایت‌ها و گزاره‌هایی برخورد می‌کنیم که هر یک دیگری را نقض می‌کند و بسیاری از سؤالات برای خواننده به‌روشنی معلوم نمی‌شود. بی‌پاسخ ماندن این پرسش‌ها حکایت از این دارد که موضوع مهم در این داستان، سرنوشت اصغر (پسربچهٔ گم‌شده) و این‌که دقیقاً چه بر سر او آمده، نیست.

راوی در ابتدای داستان از اشرف‌السادات، احوال همسر و فرزندانش را می‌پرسد و پاسخ می‌شنود که خوب هستند، بعد معلوم می‌شود که پسری ظاهراً گم یا ربوده شده و راوی به داداش علی می‌گوید که مشکلی نیست. هر جا رفته باشد بالاخره «اگر آدم همّت کند، یک شلنگ این طرف، یکی دو تا آن طرف، آهان، پیدا می‌شود» *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۶۶)*.

اشرف‌السادات دیده که مردی پسرش را بغل زده و در حال دویدن است و به دنبال او دویده و به کمک مردم، مرد را دستگیر می‌کنند و به کلانتری تحویل می‌دهند و درنهایت مرد به پانزده سال زندان محکوم می‌شود، اما در صفحهٔ پایانی با روایت دیگری از موضوع مواجه می‌شویم. اشرف‌السادات به راوی می‌گوید:

«تو مردی، برو به کلانتری‌ها، پاسگاه‌ها سر بزن، عکسش را هم ببر، همان سه‌درچهار را که گفتی. به همه‌شان نشان بده. از پاسبان گرفته تا افسر نگهبان و رئیس کلانتری. بگو که شش سالش است، بگو که گم شده. شاید یادشان بیاید، شاید دیده باشندش» *(همان: ۲۷۱)*.

با چنین روایتی که مملو از گزاره‌های لغزان و ناپایدار است، توصیف‌ها، تجربه‌های

زیست‌شده و شبیه به واقعیت و تناظر یک‌به‌یک بین دال‌ها و مدلول‌ها در زبان که شیوهٔ داستان‌نویسان سنتی است به سخره گرفته می‌شود.

شخصیت‌های اصلی نیز در «بختک» از دل عدم قطعیت، زاده می‌شوند. نسبت دادن حالات و وضعیت‌های متضاد به یک هویت، موجد ناسازگاری و تناقض می‌شود. راوی در بخش‌هایی از داستان شخصیتی مستقل از شخصیت نبوی (همسر اشرف‌السادات) معرفی می‌شود:

«باز هم گشته بودند. تلفن کرده بودند. مردش، نبوی، سرِ کار نبود، تا برسد، تا بتواند کاری بکند» *(همان: ۲۶۷)*.

و در بخش‌هایی می‌توان راوی را همان نبوی در نظر گرفت:

«گفتم: آخر، جانم، عزیزم، دستِ آخر می‌دهیم عکسش را توی روزنامه چاپ کنند، همان سه‌درچهار را که خودت ماه پیش انداخته بودی. نشانی‌هاش را هم می‌نویسیم» *(همان: ۲۶۸)*.

در «شب شک» گلشیری با استفاده از موقعیت نااستوار و مغشوش متن، تردیدهای دائمی شخصیت‌ها و زاویهٔ دیدهای متفاوت، نسبیت، محتمل‌گرایی، امکان‌ناپذیری و عدم قطعیت را نشان می‌دهد. کل داستان «شب شک»، با شخصیت‌ها و رویداد محوری‌اش موجد وضعیت «عدم قطعیت» است. توضیح و تفسیر رویدادها، از زبان شخصیت‌ها به‌نحوی چشمگیر با یکدیگر در تناقض است:

«آقای فکرت می‌گوید: استجاری چهار بار گفت: «احمق جون» و آقای جمالی می‌گوید: الله و بالله پنج بار» *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۶۵)*.

«آقای جمالی می‌گوید: من گفتم: صلوات جون، ما که عملی نیستیم، یعنی این بست را که کشیدیم خب دیگه ... میره تا یه بست دیگه ... او هم نیش باز کرد. استجاری عقیده دارد که: خندید و دست کشید به چانه نتراشیده‌اش و گره کراواتش را محکم کرد. فکرت حتم دارد که لب ورچید و دمغ‌تر شد» *(همان: ۶۹)*.

نمونه‌های فراوانی از این نوع تفسیرها در «شب شک» وجود دارد که گویای «عدم قطعیت» هستند. نه فقط این نمونه‌ها، بلکه موضوعات اصلی و کلی داستان از قبیل شناسایی شخصیت صلواتی، چگونگی خودکشی او، مردن یا زنده ماندن او، مکان

خودکشی و ... هم‌چون کلافی سردرگم‌اند که خواننده را در میان انبوهی از تردیدها و احتمالات گرفتار می‌سازند و او را در رسیدن به معنا ناکام می‌گذارند. عدم قطعیت هم‌چنین پیامد چندسویه‌بودن درون‌مایهٔ داستان است. این‌که «واقعیت» امری چندوجهی و متکثر است. پایان داستان برخلاف رمان‌های رئالیستی نامشخص و مبهم می‌ماند و خواننده باید در تکاپوی یافتن حقیقت تلاش کند. در جهانی که اصل «عدم قطعیت» بر آن حاکم است و بازخوانی و کاویدن متن، چشم‌اندازی از ساحت ناپایدار واقعیت را در برابر دیدگان خواننده می‌گشاید:

«راستی نکند که آقای صلواتی کلک زده باشد؟ پس آقای صلواتی در آن نصف شبی طناب از کجا گیر آورده‌است؟ چرا برای خودکشی دو و حتی سه وسیله جور کرده بوده‌است؟» *(همان: ۷۱)*.

چنان‌که مشاهده شد فضای داستان آکنده از ابهام، شک و عدم قطعیت است. گلشیری با استفاده از افعال منفی، قیود شک و حرف ربط «یا» وضعیتی را به‌وجود آورده‌است که «عدم قطعیت» نامیده می‌شود. این نوع اظهارات، تلقی و دریافت خواننده را بیش از پیش تشدید می‌کند و باعث می‌شود وضعیتی نااستوار و مغشوش در داستان شکل بگیرد.

عدم قطعیت، اصلی‌ترین بن‌مایهٔ داستان «عکسی برای قاب عکس خالی من» محسوب می‌شود. گلشیری با بررسی یک واقعه از چند منظر، دست‌یابی به حقیقت یگانه و جهان‌شمول را در این داستان ناممکن می‌داند. داستان روایتی اعتراف‌گونه دربارهٔ خاطراتی از دوران زندان راوی است. اصل عدم قطعیت مبنای روایت قرار می‌گیرد و راوی کوشش می‌کند تا تصویری شفاف و روشن از وقایع گذشته را بیان کند، اما از همان سطرهای آغازین داستان همه‌چیز برای او مبهم و نامعلوم است. او می‌خواهد عکس شخصی شایسته و معتبر را انتخاب کند تا مایهٔ افتخار و الگویی در زندگی باشد، اما در انتخاب این عکس از جمع رهبران گروه مردد است. تصویر هر سه نفر در عکس واضح و مشخص نیست، بنابراین نمی‌تواند آن‌ها را بشناسد. شناسایی خائن در دستگیری اعضای گروه امکان ندارد. آیا «س» خیانت کرده؟ یا «م» یا «د»؟ اگر «س» اعضای گروه را لو داد پس چرا اعدام شد؟ اگر او اطلاعات گروه را در اختیار ساواک قرار نداد، پس چرا هیچ نشانی از آثار شکنجه و بازجویی در او دیده نمی‌شد؟ اگر بازی شطرنج را بازی زندگی در نظر بگیریم،

چرا «س» با آن همه مهارت و احتیاط در بازی، سرانجام بازی زندگی را می‌بازد؟

سرداری که آن‌قدر مواظب قلعه‌اش بود و حاضر بود با هر که ادعاش می‌رسد شطرنج بازی کند و حتی یک رخش را بردارد و باز بازی را ببرد *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۸۶)*.

کوشش راوی برای یافتن پاسخ این سؤالات و ابهامات تا پایان بی‌نتیجه می‌ماند. آیا با این همه ابهام، جایی برای قطعیت باقی می‌ماند؟ از منظری دیگر می‌توان داستان را قصهٔ جستجوی حقیقت دانست. در داستان سنتی ممکن نبود چنین ابهاماتی در داستان موجود باشد و خواننده با چنین پرسش‌گری‌ها و کاوش‌های ذهنی در پایان داستان مواجه شود.

پ-۶) زمان ذهنی نامنظم

زمان جزء جداناشدنی و پراهمیت روایت، در داستان است. مقولهٔ زمان در جهان داستان، به روابط زمانی میان داستان و گفتمان (روایت) اشاره دارد. به‌گونه‌ای که می‌توان با استفاده از تکنیک‌های هنری، رویدادها را خلاف توالی زمانِ مستقیم ارائه نمود *(فاضلی، ۱۳۸۹: ۱۲)*. «در رمان نو، زمان حرکتی ناهمگون دارد. از گذشته به حال، از حال به گذشته و از حال مستقیماً به آینده‌ای دور در نوسان است. گاه گویی زمان از حرکت ایستاده است. گاه سیر رخدادها و زمان حرکت رمان از یک شبانه‌روز درنمی‌گذرد، با این همه خواننده احساس می‌کند که گویی عمری را با شخصیت‌های داستان گذرانده است. زمان، ساعتی آویخته بر دیوار اتاق نیست. آنچه از زمان در رمان نو به کار می‌رود، مانند ساعتی است که بر دیوار ذهن نصب شده و متناسب با ضرباهنگ ذهن کند یا تند حرکت می‌کند و یا از حرکت بازمی‌ایستد» *(اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۲۳)*.

در داستان «بختک» تناسب و تساوی میان ثانیه‌ها و دقیقه‌های دیروز و امروز و هماهنگی آن‌ها با رفتار و گفتار شخصیت‌ها وجود ندارد. زمان خطی و تقویمی، جای خود را به زمان حسی و درونی راوی داده است. توالی زمان و مکان در داستان به هم ریخته. زمان مشخص نیست و داستان به تاریخ مشخصی اشاره نمی‌کند. زمان‌ها در هم آمیخته‌اند و مرز میان آن‌ها مشخص نیست. معلوم نیست زمان حال است، پانزده سال پیش است، میان این دو زمان است و یا... . زمان در این داستان به جای این‌که حاصل لحظه‌های پی‌درپی باشد، به‌عنوان جریان ذهنی به‌هم‌پیوسته نمایان می‌شود. حادثه نیز در این داستان

زمان ندارد و از عین به ذهن رسیده است. داستان طوری تنظیم شده است که هرگونه تلاشی برای بازسازی زمان بیرونی بی‌نتیجه می‌ماند. وقایع داستان همانند بسیاری از رمان‌های نو در ذهن یک راوی اتفاق می‌افتد. روابط و نظم زمانی رویدادهای داستان در فضایی رازآلود و مبهم قرار گرفته‌اند، انگار زمان از روایت داستان محو شده‌است. داستان گویی حدیث نفس و مکاشفه و مراقبه‌ای است که راوی در عالم درون خود با آن روبرو شده است. راوی در ابتدا با مخاطب قرار دادن «صداقت»، پس از آن «فرخنده‌خانم»، «دایی‌جان»، «اشرف‌السادات» و «داداش علی» یک کنش ذهنی ایجاد می‌کند و حادثهٔ اصلی داستان، گم‌شدن اصغر را به‌گونه‌ای غیرمستقیم و در هاله‌ای از شک و ابهام برای خوانندگان بیان می‌کند، اما آن‌چه که در این روایت دیده می‌شود، پیچیدگی و غیرقابل درک بودن حادثه در اثر ابهام زمان است. این ذهنی بودن زمان و جابه‌جایی و ابهام آن، مخاطب را از درک چگونگی شکل‌گیری وقایع محروم می‌سازد. درمجموع بی‌توجهی به پیوستگی‌های زمانی- مکانی، عدم ارتباط علّی و معلولی میان حوادث و فقدان کلان‌روایتی تمامیت‌بخش، موجد نوعی عدم انسجام در بستر داستان شده است و گلشیری با درهم‌آمیختن و تلفیق قطعات کلامی میان چند شخصیت، خواننده را با روایتی بی‌سرانجام روبه‌رو ساخته است که گویی هیچ پیوند معناسازی در داستان وجود ندارد.

در «کریستین و کید» زمان تقویمی داستان، مدت زمانی است که راوی با کریستین آشنا شده و با او رابطهٔ عاشقانه‌ای داشته است و در پایان، کریستین از ایران رفته و عشق او با اندوه همراه شده. زمان ذهنی در «کریستین و کید» خاطرات گذشته‌ای است که راوی و دیگر شخصیت‌ها در طول داستان بیان می‌کنند. ساختار داستان بر مبنای جهش زمان، بیان خاطرات و تکه‌تکه‌شدن ماجراها در ذهن راوی شکل گرفته‌است و وقایع، خارج از یک توالی زمانی است. ساختار روایی داستان با انحراف از نظم طبیعی وقوع ماجراها روایت می‌شود و هستهٔ درونی داستان براساس زمان‌پریشی به خوانندگان ارائه می‌گردد. درواقع تغییر و تحولات پیچیدهٔ زمانی و کاربرد گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها، در روایت‌پردازی این داستان نقش بسزایی دارد. داستان با یک آینده‌نگری دربارهٔ نوشتن داستانی به‌وسیلهٔ راوی آغاز می‌شود. راوی اطلاعات خودش و دیگر شخصیت‌های داستان را دربارهٔ روابط شخصیت‌های داستان با همدیگر جمع‌بندی می‌کند تا ماجرا را در قالب داستانی بنویسد.

داستان مملو از زمان‌پریشی گذشته‌نگر است، یعنی نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی. آنچه این زمان‌پریشی گذشته‌نگر را در «کریستین و کید» پررنگ‌تر ساخته، انباشت خاطرات ذهن راوی است. گاهی این خاطرات به‌طور ارادی به یاد آورده می‌شود و برخی خاطرات نیز غیرارادی هستند. در رمان نو، کارکرد خاطره مبتنی بر روان‌شناسی نوین است. خاطراتی که در ناخودآگاه ثبت شده‌اند و تحت‌تأثیر زمان قرار نمی‌گیرند و با گذر زمان کم‌رنگ نمی‌شوند. در فصل دوم داستان، راوی در حین بازی شطرنج با کریستین، خاطرات او را دربارهٔ فاسق‌های اروپایی‌اش بیان می‌کند. در فصل پنجم راوی درحالی‌که از نقش خود به‌عنوان راهنما برای پدر و مادر کریستین می‌گوید، به خاطره‌ای در گذشته، دربارهٔ عشق به یک زن (خانم وطنی) اشاره می‌کند. هم‌چنین در همین بخش، راوی با نوعی بازی زبانی با واژهٔ «گریه» به اتفاقات گذشتهٔ نزدیک اشاره می‌کند و در ادامه خاطره‌ای از گذشته‌های دور دربارهٔ اعتراضات پدرش به بی‌عدالتی‌های زمانه را بیان می‌کند.

در فصل ششم در حال نوشتن نامه برای کریستین، خاطره‌ای را آگاهانه با آوردن واژه‌های «کاج» و «بادکنک» دربارهٔ جشن تولد «کریستین» برای خوانندگان یادآور می‌شود، اما با تأکید و تکرار واژهٔ «بادکنک» دوباره خاطره‌ای از «بادکنک» در دوران کودکی را به یاد می‌آورد. می‌توان گفت که این خاطرات فصل ششم، از منظر نظم زمانی گذشته‌نگر، نوعی روایت در روایت هستند.

نتیجه

جنبش رمان نو در فرانسه همانند هر مکتب و جنبش ادبی متأثر از اوضاع زمانه، جنبش‌های فکری متعدد، افکار شخصیت‌های فلسفی و ادبی گذشته و علوم پویای دوران بوده است. رمان نو در کشورهای دیگر غیر از فرانسه نیز شکل گرفت، اما هیچ‌کدام وسعت، اهمیت و تأثیرگذاری رمان نو فرانسه را پیدا نکردند. آثاری از نوع رمان نو که در ایران شکل گرفت با آنچه در فرانسه اتفاق افتاد، از جنبه‌های گوناگون دارای تفاوت‌های بسیاری است و شاید اساساً شبیه پنداشتن آثار این جریان، خارج از منطق شکل‌گیری آن‌هاست، اما هم‌زمانی تقریبی و انکار بسیاری از اصول و قواعد سنتی رمان، شباهت‌هایی را به‌وجود

آورده است که بررسی تطبیقی با هدف یافتن وجوه افتراق و اشتراک را ضروری می‌داند. باید در نظر گرفت، پیش از آن‌که این‌گونه از رمان‌ها در ایران هم‌چون کشور فرانسه متأثر از شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی و مطالعات زیبایی‌شناختی و ادبی باشد، باید آن را تا حدود زیادی نوعی تقلید و دنباله‌روی از نویسندگان غربی دانست، اما چنان‌که در تحلیل برخی از آثار گلشیری گفته شد، استفاده از دستاوردها و صناعات ادبیات داستانی غرب در اغلب آثار او، به تقلید صرف نینجامید، بلکه او با دانش و نبوغی که در عرصهٔ داستان‌نویسی داشته و در نظر داشتن تفاوت‌های جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کرده، به موفقیت‌هایی در عرصهٔ داستان‌نویسی ایران رسید. نوع روایت و استفادهٔ متفاوت از عناصر داستانی در این داستان‌ها نشان از علاقهٔ فراوان گلشیری به آزمودن عرصه‌های جدید داستان‌نویسی و تلاش برای به‌دست‌آوردن سبکی نو و کارآمد در نویسندگی است. گلشیری با آن‌که در این داستان‌ها به رمان نو نزدیک می‌شود، اما به‌هیچ‌وجه در دوران نویسندگی، خود را مقید و محصور این جنبش ادبی نمی‌سازد، بلکه نوآوری‌های شکلی نویسندگان رمان نو و دیگر جریان‌های ادبی غرب را با مسائل اجتماعی ایران و هم‌چنین شیوه‌های روایی قصه‌گویی فارسی، به گونه‌ای خلاقانه درهم می‌آمیزد. درواقع رمان نو و شگردهای آن برای او ابزاری بوده است تا مسائل جامعه و دغدغه‌های درونی خود را با سبک و شیوه‌ای نوین منعکس نماید.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷). **راهی به هزارتوی رمان نو**، تهران: گل‌آذین.

۲. الیوت، تی. اس. (۱۳۶۹). **دربارهٔ فرهنگ**، ترجمهٔ حمید شاهرخ، تهران: مرکز.

۳. بارگاس یوسا، ماریا. (۱۳۸۶). **عیش مدام (فلوبر و مادام بواری)**، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نیلوفر.

۴. پاینده، حسین. (۱۳۹۰ و ۱۳۸۹)، **داستان کوتاه در ایران**، ج ۱، ۲ و ۳، تهران: نیلوفر.

۵. ژانت، ژرار. (۱۳۹۲). سرگیجهٔ روبرو، ترجمهٔ منوچهر بدیعی در کتاب **آری و نه به رمان نو**، تهران: نیلوفر.

۶. سلیمانی، محسن. (۱۳۸۷). **رمان چیست؟** تهران: سورهٔ مهر.

۷. کنپ، بتینا ال. (۱۳۸۲). **ناتالی ساروت**، ترجمهٔ منوچهر بدیعی، تهران: ماهی.

۸. گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۰). **کریستین و کید**، تهران: زمان.

۹. ــــــــــــــ . (۱۳۸۰). **نیمهٔ تاریک ماه**، تهران: نیلوفر.

۱۰. ــــــــــــــ . (۱۳۸۸). **باغ در باغ**، چ ، تهران: نیلوفر.

۱۱. ــــــــــــــ . (۱۳۸۹). **آینه‌های دردار**، چ ۵، تهران: نیلوفر.

۱۲. گویتیسولو، خوان. (۱۳۸۹). قطرهٔ ملی شما اقیانوس جهانی نیست، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، در کتاب **وظیفهٔ ادبیات**، چ ۳، تهران: نیلوفر.

۱۳. مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۰). خواندن فاخته، در کتاب **همخوانی کاتبان**، گردآورنده حسین سناپور، تهران: دیگر.

۱۴. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). **صد سال داستان‌نویسی ایران**، جلد ۱ و ۲، چ ۴، تهران: چشمه.

۱۵. ویرکندله، آلن. (۱۳۸۰). **حقیقت و افسانه: سیری در آثار و احوال مارگریت دوراس**، ترجمهٔ قاسم روبین، تهران: نیلوفر.

ب) مقالات

۱۶. اصغری، آرمیتا. (۱۳۹۲). "**بررسی تطبیقی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا و رمان نو فرانسوی**"، در ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان)، صص ۱۲۷– ۱۱۲.

۱۷. شیری، قهرمان. (۱۳۸۴). "**پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان**"، در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شمارهٔ ۴۲ و ۴۳، صص ۱۹۸– ۱۶۷.

۱۸. علوی، فریده. (۱۳۷۹). "**نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران**"، در مجلهٔ پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۸، صص ۱۳۰–۹۰.

۱۹. فاضلی فیروز؛ فاطمه تقی‌نژاد. (۱۳۸۹). "روایت زمان در رمان از **شیطان آموخت و سوزاند**"، در ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۱۲، صص ۳۰- ۷.

۲۰. گلشیری، سیاوش. (۱۳۸۹). "**پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران**"، در مجلهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب، شمارهٔ ۱۰، صص ۲۷۸- ۲۴۲.

۲۱. مول‌پوآ، ژان میشل. (۱۳۷۴). "**تولد رمان نو، ترجمهٔ پروین ذوالقدری**"، در مجلهٔ کلک، شمارهٔ ۶۶، صص ۳۷- ۳۳.

پ) مجموعه مقالات

۲۲. شاهین، شهناز. (۱۳۸۱). "**تفاوت شخصیت‌پردازی در رمان سنتی و رمان نو**"، در مجموعه مقالات همایش بررسی نهضت رمان جدید، به اهتمام الله‌شکر اسداللهی، چ اول، تبریز: انتشارات یاس نبی.