مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان‌کوتاه‌نویسان معاصر ایران

هلن اولیایی‌نیا*

چکیده

نویسندگان معاصر ما، که مانند نویسندگان دیگر جهان، تحت تأثیر تحوّلات ادبی قرن بیستم اروپا قرار گرفته‌اند، به خوبی در جریان گرایش‌ها و تحوّلات این شکل ادبی هستند. بنابراین، به رغم این واقعیت که می‌توان رگه‌هایی از مدرنیسم و پسامدرنیسم را در بسیاری از نویسندگان پیش‌کسوت نیز رصد کرد، به نظر می‌رسد نویسندگان ما پس از دهۀ ۶۰ از دغدغه‌های سیاسی قبل از انقلاب آزاد شده و به جای تأکید بر چه گفتن، به چگونه گفتن روی آورده‌اند. گرایش به سوی جنبه‌های زیباشناختی داستان‌نویسی، به طور چشمگیری در داستان‌های کوتاه این دو دهه، یعنی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به بعد، بازتاب می‌یابد؛ به طوری که این احساس وجود دارد که نویسندگان ما چنان در ابداع شیوه‌های نو با یکدیگر به رقابت پرداخته‌اند که نه تنها سبب بلوغ و پختگی بیشتر آنان، که باعث حرکتی محسوس به سوی دگرگون کردن صنایع داستان‌نویسی شده است؛ به طوری که گاهی این بدعت، درک آثار آنان را چالش‌برانگیز کرده است.

نویسندگان معاصر ما جهت آشنایی‌زدایی از صنایع و شگردهای تثبیت‌شده و سنّتی نویسندگی، سعی دارند از شیوه‌های سنّتی گذشته فاصله بگیرند و به تجاربی نو در زمینۀ طرح و پی‌رنگ، دیدگاه، ساختار و زبان داستان دست یابند.

واژه‌های کلیدی: مدرنیسم و پسامدرنیسم، داستان‌کوتاه‌نویسان معاصر ایرانی، روایت، طرح یا پی‌رنگ، زبان، آشنایی‌زدایی.

۱. مقدمه: مدرنیسم و پسامدرنیسم

۱-۱. مدرنیسم

دو واژۀ مدرنیسم و پسامدرنیسم، از بحث‌برانگیزترین اصطلاحاتی هستند که تا کنون بحث و جدل‌های زیادی میان ناقدان برانگیخته‌اند. تعیین محدودۀ این دو نهضت، کاری دشوار است؛ به گونه‌ای که گاهی چهره‌های معروف ادبی، چون فرانک کرمود، به دلیل همپوشی این دو نهضت، واژۀ «نو مدرنیسم» را به جای «پسامدرنیسم» به کار گرفته‌اند (Bradbury and McFarlane, 1978: 27).

اصطلاح «مدرنیسم»، مورد استفادۀ گسترده قرار می‌گیرد تا ویژگی موضوع، شکل مفاهیم و سبک‌های ادبی و هنری را در دهه‌های نخستین قرن بیستم و بویژه پس از جنگ اوّل جهانی (۱۹۱۸-۱۹۱۴) مشخص کند. این خصوصیات ویژه، که دلالت بر «مدرنیسم» دارد، برحسب اینکه چه کسی آن را مورد استفاده قرار می‌دهد، تغییر می‌کند؛ ولی بسیاری از ناقدان آن را گسستی عمدی از اصول سنّتی، نه تنها در هنر غرب، بلکه در فرهنگ غرب دانسته‌اند. واضعان مدرنیسم قطعیت وجوه سنّتی و تشکیلات اجتماعی، مذهبی، اخلاقی و همچنین شیوۀ سنّتی نگرش به نفس بشر را زیر سؤال برده‌اند؛ کسانی چون نیچه، مارکس، فروید و همچنین فریزر، که در اثر دوازده‌جلدی خود به نام شاخۀ زرین، بر انطباق میان اصول اصلی مسیحی و اصول مشرکانه و حتی اساطیر و آیین‌های بربر تأکید می‌ورزد.

مورّخین ادبی، آغاز انقلاب مدرنیستی را به دهۀ ۱۸۹۰ نسبت می‌دهند؛ ولی بسیاری آنچه را اوج مدرنیسم می‌نامند که به سرعت پیش می‌رفت، به پس از جنگ جهانی نسبت می‌دهند؛ زمانی که شاهکارهایی چون اولیس جویس، دشت سترون تی. اس. الیوت و اتاق جیکوب، اثر وولف، ظاهر شدند و از آن پس، نویسندگان بسیاری

پا به عرصهٔ وجود نهادند و مکاتب بسیاری از دل مدرنیسم برخاست. اصطلاحی که با این نهضت پیوند یافته است، اصطلاح «پیشتاز/ پیشرو/ پیش‌کسوت» (Avant-garde) است. این هنرمندان و مکاتب، با شکستن هنجارهای پیشین، شکل‌ها، سبک‌ها و موضوعات نوی را که تا کنون مهجور مانده بود و یا اصلاً جایی در ادبیات نداشت، باب کردند (Abrams, 2005: 175-177).

مازیار اولیایی‌نیا به ویژگی‌های مدرنیسم می‌پردازد که در اینجا به ایجاز از آنها یاد می‌کنیم:

۱. مدرنیست‌ها معتقد به فهم حقیقت از طریق مطالعهٔ داستان تکامل یک پدیده نبودند. آنها نه تنها به تاریخ علاقه‌ای نشان نمی‌دادند، بلکه با آن به مخالفت می‌پرداختند. تی. اس. الیوت روش اسطوره‌ای را جای‌گزین شیوهٔ روایتیِ خطی کرد؛ چون در اسطوره ترتیب زمانی وقایع و زمان خطی اهمیت ندارد.

۲. قرن نوزدهم به اصول فراگیر و ارزش‌های جهانی اعتقاد داشت و بر آن بود تا اجزای کوچک‌تر را مطابق با آن مصلحت‌نمایی سازمان دهد. مدرنیسم در نقطهٔ مقابل، زیبایی‌های کوچک را ارج می‌نهاد و سخن گفتن از دنیای کبیر (ماکروکازم) را یاوه‌گویی و توخالی می‌دانست.

۳. هر چیز را به خود آن چیز رجوع می‌داد و برای توجیه آن، به چیزی فراتر متوسّل نمی‌شد. یک متن ادبی و یا یک نقاشی، تنها نمایندهٔ خود آن متن ادبی و یا نقاشی است و قرار نیست در خدمت بیان چیزی فراتر از خود و یا در خدمت یک داستان بیرونی درآید.

۴. در مدرنیسم، گرایش به نمایش حوادث و واقعیت‌ها، به شکلی گسسته و پاره پاره بود. در دورهٔ ویکتوریا تصوّر این بود که جهان هماهنگ است و همهٔ اجزاء و تکه‌ها در جایگاه مناسب خود قرار دارند؛ در حالی که مدرنیست‌ها این نگرش را ساده‌انگارانه می‌پنداشتند.

۵. مدرنیست‌ها مفاهیم «مُطلق» را رد کردند. ایدئالیسم فلسفی قرن نوزدهمی هگلی، در عصر مدرنیسم اعتبار خود را از دست داده بود. آن قطب‌بندی‌های ویکتوریایی بر حسب «مرد/ زن»، «عینی/ ذهنی»، «مادّه/ انرژی»، «مکان/ زمان» را زیر سؤال برد و این مفاهیم را به عنوان تابع همدیگر – و نه در تقابل با یکدیگر – می‌دیدند.

۶. مدرنیست‌ها نخبه‌گرا بودند. بر خلاف قرن نوزدهم که می‌خواستند علوم، فلسفه و ادبیات در اختیار همهٔ مردم قرار گیرد و مورد درک عامّه باشد، مدرنیست‌ها تنها طیفی خاص و برگزیده را مخاطب قرار می‌دادند.

۷. مدرنیسم به فردگرایی توجه خاصی مبذول داشت و نقش واحد خانواده را به عنوان ابزاری در تداوم جهان‌بینی مردسالار زیر سؤال برد. به تلاش‌های فردی برای آفرینش ارزش‌های جدید بها می‌داد.

۸. مدرنیسم به هنر ارج خاصی می‌نهاد؛ ولی آفرینش هنری و استحقاق انسان را در بهره‌وری از هنر، جای‌گزین اولویّت بُعد اخلاقی نمود.

۹. نگرش بدبینانه به جهان، جای‌گزین نگاه خوش‌بینانهٔ عصر ویکتوریا شد. آنان چشم‌اندازی را تصویر می‌کردند که تیره و ویران بود و امیدی برای بهبود در پیش روی آن نیست. افرادی چون جویس، تاریخ را خوابی پُرکابوس می‌پنداشتند (اولیایی‌نیا [مازیار]، ۱۳۸۴: ۳۶ – ۵۰).

هاتورن ویژگی مدرنیسم را در نگرش «بدبینانه و حتی تراژیک نسبت به جهان» می‌بیند (نوذری، ۱۳۷۹: ۱۳۴).

همچنین نباید از تأثیر ژرف اندیشهٔ فروید در شکل‌گیری مدرنیسم غافل شد. فروید توجه بسیاری از نویسندگان را به سمت درون، یعنی به تجربیات ذهنی، معطوف ساخت تا به سمت دنیای برون و عینی. این امر از یک سو سبب بسط و پالایش تکنیک‌ها و شیوه‌های مهم جدیدی گردید: بسط و توسعهٔ تکنیک تک‌گویی (مونولوگ) درونی و جریان خودآگاهی توسط وولف و جویس و پالایش تک‌گویی دراماتیک توسط الیوت؛ و از سوی دیگر، با نوعی عقیدهٔ بدبینانه نیز گره خورده بود، مبنی بر اینکه شکاف موجود بین تجربهٔ ذهنی و دنیای عینی نیز ترمیم‌شدنی و بُرنا شدنی است (همان: ۱۳۷–۱۳۶).

۲–۱. پسامدرنیسم

حسین پاینده در مقاله‌ای دربارهٔ آثار سیمین دانشور، با نقل‌قول از بری لوئیس (Barry Lewis)، به تفصیل به اصول پسامدرنیستی در ادبیات و تمایز آن از ادبیات مدرنیستی می‌پردازد:

۱. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها: برخلاف رمان‌های مدرنیستی، که فقط ترتیب زمانی رویدادها را از طریق تکنیک‌های روایی (مانند سیلان ذهن و حدیث نفس) در هم می‌ریختند و چنین القا می‌کردند که دقیقه و ساعت و روز و هفته و ماه و سال برای توصیف زمان، نارسا و غیر دقیق است و باید زمان را آن گونه که در ذهن منعکس می‌شود، بیان کرد، پسامدرنیست‌ها، خودآگاهانه مرز بین تاریخ و خیال‌پردازی را در هم می‌ریختند. پسامدرنیسم، معنادار بودن زمان و گذشت زمان را به چالش می‌گیرد.

۲. رمان‌نویس پسامدرن ملغمه و آمیزه‌ای از انواع سبک‌های نگارش را به کار می‌گیرد. آنان ویژگی‌های سبکی را جابه‌جا می کنند یا به شکلی بی‌نظم به کار می‌برند؛ بدین ترتیب، آنها بر محتوای نامنسجم و ناهمگن نوشته‌ها تأکید می‌ورزیدند.

۳. نویسندهٔ پسامدرنیست، به گمان لوئیس، به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنّتی بدگمان است و راه‌های دیگر را برای ساختارمندکردن اثر خود برمی‌گزیند. به عبارت دیگر، در زمانهٔ ما عناصر داستانی (چون شخصیت، کشمکش، زمان و مکان و غیره)، نه درخدمت خلقِ کلّیتی اندام‌وار، بلکه به منظور به رخ کشیدن اغتشاش و ابهام به کار گرفته می‌شوند. برای نمونه، نویسنده‌ای داستان خود را به چند شکل پایان می‌دهد؛ یا داستانش را در کاغذهایی با رنگ‌ها و یا با قلم‌های (فونت) متفاوت به چاپ می‌رساند؛ حتی لکهٔ به‌جامانده از فنجان قهوه، بر صفحات کتاب نقش بسته است.

۴. مدرنیست‌ها گاهی در فرایند نگارش داستان، از عامل «اتفاق» استفاده می‌کنند؛ مثلاً بخش‌ها به صورت تکه‌تکه ارائه می‌شود؛ به این گونه که تعدادی جمله به طور اتفاقی از متون مختلف چیده می‌شود و در جعبه‌ای ریخته می‌شود و سپس نویسنده آنها را بدون نظمی خاص، به طور اتفاقی (randomly) از جعبه خارج می‌کند و کنار هم قرار می‌دهد. این نوع نگارش را با مونتاژ در فیلم‌سازی می‌توان مقایسه کرد.

۵. شخصیت‌های رُمان‌های پسامدرنیست، اغلب روان‌پریش و دچار پارانویا (Paranoia) و توهّم هستند؛ به طوری که فکر می‌کنند دیگران جهت آزار آنان به توطئه برخاسته‌اند. نمونهٔ عینی اضطراب آنان، بدگمانیِ بی‌حدّ آنان به تداوم روابط انسان‌هاست و در نتیجه، تاریخ را هم چیزی جز صحنه‌گردانی دسیسه‌گران پشت پرده نمی‌انگارند.

۶. آثار ادبی با این پیش‌داوری مطالعه می‌شوند که تقلیدی از واقعیت هستند، نه خود واقعیت. در رمان‌های پسامدرنیستی، این فاصله بین واقعیت و تخیّل از بین می‌رود و بدین سان به سخره گرفته می‌شود. در نتیجه، این تصوّر برای خواننده ایجاد می‌شود که دنیا تقلیدی از متن است، نه متن تقلیدی از دنیای واقعی. برای ایجاد این احساس، نویسندهٔ پسامدرنیست به فراداستان متوسّل می‌شود. به عبارت دیگر، برخلاف داستان‌های مدرنیست که نویسنده تلاش می‌کند خود را در پشت داستان پنهان کند و حضور محسوسی نداشته باشد، نویسندهٔ پست‌مدرنیست خود را به صورت یکی از شخصیت‌ها مطرح می‌کند و مرز بین تخیّل و واقعیت را مخدوش می‌کند و بدین شکل، خواننده سرگردان می‌ماند که این شخصیت‌ها همان انسان‌های واقعی دنیای ما هستند یا خیر. بدین ترتیب، نویسندهٔ پسامدرن در پیِ کشاندن ازهم‌گسیختگی و پریشانی زندگی واقعی به حیطه و صحنهٔ ادبیات و هنر است؛ دنیایی بحران‌زده، نابسامان و مملوّ از خشونت و پیش‌بینی‌نشدنی. با خلق این آثار قطعه قطعه، نامنسجم و هراس‌آور، نویسنده از خواننده دعوت می‌کند که به واقعیت از منظری دیگر بنگریم و به این نکتهٔ متناقض‌نما دست یابیم که از این راه می‌توان بهتر به کنهِ حقیقت دست یافت تا از طریق آثاری که محاکات واقعیت و به سبک واقع‌گرایان یا رئالیست‌ها نوشته شده است» (پاینده، ۱۳۸۱: ۷۳-۸۱).

پاینده تأکید می‌کند که در ادبیات مدرن، عنصر غالب، «معرفت‌شناختی» و در ادبیات پسامدرن، «وجودشناختی» است: «معرفت‌شناسی به بررسی دانش و درک می‌پردازد و وجودشناسی به بررسی ماهیّت هستی» (همان: ۸۱).

۳-۱. داستان کوتاه

فرانک اوکانر در اثر خود به نام صدای تنها به تمایز میان داستان کوتاه و رمان می‌پردازد. وی می‌گوید: «... داستان کوتاه، مثل رمان، شکل هنری نوینی است؛ به این معنی که بهتر از شعر یا نمایش، طرز تفکر خود ما را نسبت به زندگی نشان می‌دهد و مثل رمان، با "یکی بود یکی نبود" شروع می‌شود» (اوکانر، ۱۳۸۱:۱۱۰).

والتر آلن می‌گوید: «داستان کوتاه با یک رخداد واحد سروکار دارد و آن را به نمایش درمی‌آورد و در این فرایند، آن را کاملاً دگرگون می‌کند. می‌توان یک مَتل خاص را در تعداد زیادی اشارات، که بر خواننده نمایانده می‌شود، مستحیل دانست. این اشارات و دلالت‌ها از نظر من، شاه‌بیت‌های داستان کوتاه مدرن است» (Allen, 1981: 7). وی اضافه می‌کند که ما چنین داستان کوتاهی را به رسمیت می‌شناسیم؛ چرا که احساس می‌کنیم داریم چیزی می‌خوانیم که حاصل یک لحظهٔ زمانی واحد است تا یک رخداد واحد و یا یک بینش واحد. سپس تأکید می‌کند که ما «در جایی قرار داریم که دادن تعریف دقیق، به سختی امکان‌پذیر می‌باشد؛ ولی به نظر می‌رسد چیزی شبیه این دو مفهوم فوق، در ذهن جیمز جویس بوده است؛ وقتی او از زبان استیون ددالوس از "روشنگری" یا تجلّی ناگهانی سخن گفته، که اصطلاحی است مذهبی که وی به منظور کاملاً غیرمذهبی و داستانی به کار برده است که در هیچ جا به شکل نظریهٔ داستانی مطرح نشده، ولی مجموعه داستان‌های دوبلینی‌های جویس را بنا نهاده است ... این لحظات روشنگری با نظریهٔ ازرا پاوند دربارهٔ ایماژ و یا صورت خیال پیوند نزدیک دارد. می‌توان آن را نیز با نظریهٔ مشابهی دربارهٔ لحظات بینش و وحی در شعر وردزورث مقایسه کرد ... (همان: ۷-۸). آلن با احتیاط بسیار در دادن تعریفی نزدیک به واقعیت، به این نتیجه می‌رسد: «به نظر می‌رسد تنم به لرزه می‌افتد وقتی می‌خواهم بگویم که نویسندهٔ مدرن داستان کوتاه، یک شاعر غنایی است که به نثر می‌نویسد؛ و بحق تأثیر بسیاری از داستان‌های کوتاه مدرن – به طور مشخص، داستان‌های چخوف – بر خواننده،

به شـعر تغزّلی نزدیک‌تر اسـت تا به رمان یا داستان‌های کهن‌تر» (همان: ۸).

شـاید آنچه آلن از زبان جویس دربارهٔ لحظات روشنگری می‌گوید و آلن به دلالت‌ها، اشـارات و تأثیر آن بر خواننده اشاره دارد، در تشبیه خولیو کورتاسـار، نویسندهٔ شـهیر آرژانتینی، عینی‌تر شود. او به نقل از دوسـتی می‌گوید که تفاوت بین رمان و داسـتان کوتاه، این است که نویسـندهٔ رمان، با امتیاز می‌برد، ولی نویسندهٔ داستان کوتاه باید حتماً با ناک‌اوت بر حریف پیروز شـود. او می‌گوید داسـتان کوتاه، به دلیل کوتـاه بـودن آن و زمان و مـکان محدودی کـه دارد، «از جملهٔ اوّل اسـتراحت نمی‌دهد. این معنی را خیلـی تحت‌اللّفظی نگیرید؛ چرا که نویسـندهٔ داسـتان کوتاه، مشت‌زنی بسـیار باهوش است و بسیاری از ضربه‌های نخستین وی ممکن است بی‌زیان به نظر برسد؛ در صورتی که این ضربه‌ها مقاومت حریف را در هم می‌شکند (کورتاسار، ۱۳۸۲: ۵۶). کورتاسـار مفهوم لحظهٔ «روشنگری» و یا «تجلّی ناگهانی» جویس را به «انفجار» تعبیر می‌کند: «داسـتان‌های کاترین منسـفلید و چخوف بامعنا هسـتند. وقتی آنها را می‌خوانیم، چیزی در آنها به انفجار کشیده می‌شـود که ما را وادار به شکسـتن روال زندگی روزمره می‌کند و به زیبایی، از خود حکایت داسـتان فراتر می‌رود ... اکثر داسـتان‌هایی که همهٔ مـا خوانده‌ایم، حاوی رخدادهایی هسـتند، از قبیـل رخدادهایی که در داسـتان نویسـندگان مذکور عرضه شده اسـت. اگر ما مفهوم و معنا را با شـدّت و تنش ارتباط ندهیم، بی‌ارزش اسـت. این شـدّت و تنـش، به صنایع و تکنیک‌ها بازمی‌گـردد که در پرورش موضوع به کار گرفته می‌شوند، و این همان جایی است که تفاوت چشمگیر میان داستان‌کوتاه‌نویسِ خوب و بد مشخص می‌شود (همان: ۵۷).

با توجه به اینکه ژانر داسـتان کوتاه، خود زاییدهٔ جنبش مدرنیسـم اسـت، تعریف اوکانر را دربارهٔ شخصیت‌های داسـتان کوتاه، می‌توان به کلّ داسـتان‌های کوتاه جهان و بویژه داستان‌کوتاه‌نویسـان ایرانی تعمیم داد: در واقع، داستان کوتاه هم هیچ وقت قهرمانی نداشته است. در عوض، گروهی آدم‌های له‌شـده (submerged population) دارد ... شخصیت‌های له‌شده، از نویسنده‌ای به نویسنده‌ای دیگر و از نسلی به نسـل دیگر تفاوت می‌کند. آدم‌های له‌شده، فقط له‌شدهٔ مادّی نیستند؛ بلکه ممکن است مثل کشیشان، بخصوص کشیشان فاسد داستان‌های آمریکایـی جی. اف. پاورز (J.F. Powers)، فاقد اعتبار اخلاقی باشـند. این چهره‌های مطرود، همیشـه در داستان کوتاه، در حاشیهٔ اجتماع سـرگردانند و گاهی با شـخصیت‌های نمادینی چون مسیح، سقراط و موسـی، تلفیـق می‌شـوند؛ از آنهـا تقلید و تصویر مسـخره‌ای از ایشـان ارائه می‌کننـد ... در منحصربه‌فردترین داسـتان‌های کوتاه هـم چیزی وجـود دارد که در رمان پیدا نمی‌شـود: آگاهی عمیق از تنهایی انسان (اوکانر، ۱۳۸۱: ۱۹- ۱۸).

مدرنیست‌ها معتقد به فهم حقیقت از طریق مطالعهٔ داستان تکامل یک پدیده نبودند. آنها نه تنها به تاریخ علاقه‌ای نشان نمی‌دادند، بلکه با آن به مخالفت می‌پرداختند. تی. اس. الیوت روش اسطوره‌ای را جای‌گزین شیوهٔ روایتیِ خطی کرد؛ چون در اسطوره ترتیب زمانی وقایع و زمان خطی اهمیت ندارد

۲. بحث اصلی

۱-۲. بررسی داستان‌نویسی و تحوّلات آن در دو دههٔ پس از انقلاب ایران

در تلاشی از سـوی مجلهٔ عصر پنجشنبه در بررسی داستان‌نویسی دو دههٔ پس از انقلاب، سـردبیر این مجله، شهریار مندنی‌پور، که خود به تحوّلی در سـنّت‌های گذشته دست زده است (خرّمی، ۱۳۸۱: ۱۶۶)، به بررسـی ویژگی‌های ادبیات این دو دهه پرداخته اسـت که فهرست‌وار بدان می‌پردازیم تا شـباهت‌هایی را بین ایـن ویژگی‌ها و ویژگی‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی مذکور، ردیابی کنیم.

۱. «تغییـر نوع رفتار با زبان: ... در دهه‌های شـصت و هفتاد، زبان روایت اهمیت بیشـتری یافته ... به عبارت دیگر، نسبت به دورهٔ قبل، نویسـندگان بیشتری می‌یابیم که زبان برای آنان، نه وسیله، که هدف است و عنصر اساسی داستان. بدیهی است که اگر زبان روایت را جزو عناصر داسـتان بپذیریم، بلافاصله تبدیل به عنصر اصلی و اساسـی و یگانهٔ داستان خواهد شد.

۲. تنوّع سـبک رویکرد: در داستان‌های این دو دهه چشمگیر است ... از رئالیسم جادویی تا سوررئالیسم (سوررئالیسم نوع کافکا، بورخس، رولفو و ... و گاهی سوررئالیسـم خاص شرقی- ایرانی بگیر تا داستان‌های ذهنی- روانی، به گرتهٔ آثار فاکنر و ویرجینیا وولف.

نویسندهٔ پسامدرنیست، به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنّتی بدگمان است و راه‌های دیگر را برای ساختارمندکردن اثر خود برمی‌گزیند. به عبارت دیگر، در زمانهٔ ما عناصر داستانی (چون شخصیت، کشمکش، زمان و مکان و غیره)، نه درخدمت خلقِ کلّیتی اندام‌وار، بلکه به منظور به رخ کشیدن اغتشاش و ابهام به کار گرفته می‌شوند

۳. افزایش کمّی نویسندگان: افزایش تعداد نویسندگان سبب کاهش کیفیت آثار نشده است. شتاب رشد ادبیات در ایران، پدیده‌ای است که از زمان هدایت و چوبک آغاز شده و به سرعت، عقب‌ماندگی‌های تکنیکی و زبانی را جبران می‌کند.

۴. افزایش کمّی و نقش‌پذیری نویسندگان زن: در این دو دهه، زن ایرانی، همراه با چالش‌های هویّت‌یابی و درک حقوق و خویشتن تاریخی اجتماعی، در ساحت داستان هم حضور خود را اعلام کرده است.

۵. طلب آگاهانهٔ فرم: ... آگاهی بر خطی نبودن حافظه، شناخت نسبی زمان حسّی و تفاوت آن با زمان تقویمی و زمان کیهانی، در فروکشیدن سلطان روایت خطی از تخت، سهیم بوده است. کلیشهٔ روایتی داستان‌های آن زمان چنین است: داستان با مقدمه‌ای حاوی معرفی جایگاه و شخصیت‌ها و حتی معرفی نوع و جنس رفتار نویسنده با زمان، آغاز می‌شد و بر خطی تقویمی که پیوستگی و نوبه‌داری مکان‌ها را هم حفظ می‌کرد، ادامه می‌یافت ... این کلیشه، اگرچه هنوز هم کاربرد دارد، اما مهم وجه غالب آن است که شکسته شده است. جست‌وجوی فرم روایت و تلاش برای طراحی و اجرای فرم تازهٔ روایتی، در حقیقت جست‌وجو و تلاش برای یافتن شکل وجود انسانی در هیئت داستانی و هم جست‌وجو و تلاش برای شکل دادن به سیّال خام حادثه‌های انسانی است؛ البته در وجه مدرنیستی آن همین جست‌وجوی فرم ... حوزه‌ای برای خلاقیت زیباشناسانه فراهم می‌آورد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۱: ۱۱۹ و ۱۹- ۲۰).

۱-۱-۲. تغییر نوع رفتار با زبان

به خاطر بیاوریم که چگونه جمال‌زاده، پیش‌کسوت داستان‌نویسی در ادبیات معاصر ایران، در متن دیباچهٔ یکی بود یکی نبود با چنان شور و احساسی به لزوم آشنایی و روی آوردن به شکل‌های نو ادبی چون رمان – و داستان کوتاه – که در غرب شکوفا شده بود، اشاره می‌کند؛ زیرا بر این باور است که نویسندگان ما بدین سان می‌توانند گنجینهٔ غنی زبان فارسی را حفظ نمایند، همان گونه که غربیان چنین کردند (بالایی – کوپی پرس، ۱۳۷۸: ۱۶۱- ۱۶۸). وی با اشاره به داستان‌های کوتاه خود سخنش را با این کلام پایان می‌دهد: «امید است که این حکایات هذیان‌صفت، با همهٔ پریشانی و بی سروسامانی، مقبول طبع ارباب ذوق گردیده و راه نوی در جلوی جولان قلم توانای نویسندگان حقیقی ما بگذارد، که من در عوضِ این خدمت یا زحمت جز این پاداش چشمی ندارم» (همان: ۱۶۸).

حال از جمال‌زاده نگاهی به سوی نویسندگان اثرگذار پس از انقلاب می‌اندازیم. مندنی‌پور، که نویسنده و مدرّس بحث‌های داستان‌نویسی است، دربارهٔ زبان روایت چنین می‌گوید: «نثر داستان، دقیقاً آن نثری است که دایم لغزش‌های آزمایش‌گرانه داشته باشد و دایم هنجارهای عرفی زبان را بشکند تا دایم به سمت خلق زبانی تازه روان باشد. اصلاً تعریف ادبیات همین است؛ یعنی اینکه ادبیات، فراروی از زبان روزمره و هنجارگریزی است» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۴۶۶).

میرعابدینی دربارهٔ زبان مندنی‌پور در داستان هشتمین روز زمین می‌گوید که وی جهت «بیان مفاهیم و حس‌های جدید، زبان تازه‌ای می‌جوید تا با چندصدایی کردن داستان، آن را از قید معنایی یکه برهاند. به بیان دیگر، نویسنده می‌کوشد با چندلایه کردن زبان، بر قدرت تأویل‌پذیری اثر بیفزاید. از این رو، نثر نه تنها مضمون و محتوای داستان را نمایان می‌کند، خود نیز به نمایش درمی‌آید و گاه به (موضوع) داستان تبدیل می‌شود» (همان). این همان تجربه‌ای است که جویس در آغاز مدرنیسم با آن آغاز کرد و آثاری با لایه‌های معنایی بسیار آفرید و همان بُعدی از زبان داستان و روایت است که پسامدرنیست‌هایی چون میخائیل باختین، در آثار نویسندگانی چون داستایوسکی – که رمان‌هایی چندصدایی خلق کرد – ردیابی و تحسین کردند و در رمان‌های تک‌صدایی تولستوی به انتقاد برخاستند.

در ابتدای جنبش مدرنیسم در انگلستان، به خاطر داریم که گرایشی نسبت به کاربرد زبان شعر در روایت‌های داستانی پیدا شد. ویرجینیا وولف در آثارش، بویژه در رمانش به نام امواج

خیز؛ابهام زبانی تغزّلی و شـاعرانه به کار می‌گیرد، با صورخیالی قوی و گویا. نویسندگان پیش‌کسـوت، چون سیمین دانشور در سووشون و جزیرهٔ سـر گردانی، رؤیاها و افکار شخصیت‌های اصلی خود را با زبان شـعر توصیف می‌کنند. گلی ترقّی، که زبان برایش «مهم‌ترین عنصر است»، در بزرگ‌بانوی روح من از نثری شاعرانه بهره می‌گیرد: «او به خاطر نثر فشرده و شاعرانه‌اش، خود را قادر به نوشتن رمان چندجلدی نمی‌داند و قصهٔ کوتاه را فـرم ایدئال خود معرفی می‌کند» (ملاحمدی، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

شـهریار مندنی‌پور در داسـتان کوتاه ماه نیمروز – که شاید یکی از سـیاه‌ترین فضاها را داراست، چرا که به فجایعی که در زمانهٔ ما بر سر بشر هوار می‌شود می‌پردازد – شخصیت مثبت داستان را مردی عاشق قرار داده اسـت که با نثر شـاعرانهٔ خود، از دیگر شـخصیت‌ها متمایز می‌شـود. در این داسـتان، که سه عفریت مرگ، یکی با چشمان ازرق و دیگری سفید و سومی سـیاه، در کمین معصوم‌ترین افراد هستند تا آنان را به فجیع‌ترین شـکل ممکن به قتل برسانند، مغلوب مرد عاشق می‌شوند که به آنها فرصت نمی‌دهد به لذت سادیستی نابودی او دست یابند. معاشـقهٔ زبانی مرد با معبودش، سـارا، تنها صدایی است که این عفریت‌های مرگ را به وحشت می‌اندازد و بر خود می‌لرزاند:

«سـارا ... هزار بار عشـق ورزیدم و تا سـقف اتاق‌ها و برق آفتابی برگ‌های سـپیدار را دیدم، به یاد تو افتادم ... همه جا رفتم و تا دامن آبی دختـرکان و پرده‌های رنگی پنجره‌های بسـته را دیدم، به یاد تو بودم. تا ترانه شـنیدم و نرمـای آب و اطمینان خاک را حس کردم، تو را می‌دیدم. سـارا بـرگ از درخت می‌بارید ... باغ‌های معلّق شـکوفه می‌دادند» (اولیایی‌نیا، ۱۳۸۰: ۱۱۷).

در داستان‌های مجموعهٔ شـرق بنفشه بویژه شام سرو آتش، چون راوی متولّی حافظیه است و با حافظ محشور است، زبانش سرشار است از تصاویر شـعری که چـون از اعماق وجود وی ریشـه گرفته، گرچه با خشـونت همراه اسـت، با لطافت و صداقت شـگفت‌انگیزی عجین می‌شود و با زبان شعر متجلّی می‌شود (اولیایی‌نیا، ۱۳۸۲: ۵۸–۶۵).

مندنی‌پور حساسـیت خود را به زبـان روایت، زمانی که به تجزیه و تحلیل مجموعه داسـتان بگذریم ...، نوشـتهٔ بهناز علی‌پور گسکری، می‌پـردازد، بـه نمایـش می‌گـذارد: «در مجموعهٔ داسـتان بگذریم، همچنیـن غریب‌گردانی‌هـا و آشـنایی‌زدایی‌هایی را می‌خوانیم، و اما طرفه این اسـت که زبان این اثر، ضمـنِ چنین تعامل‌هایی با حس زیباشناسی زبانی خواننده، داستان‌گویی را هم به فراموشی نمی‌سپارد ... موفق‌ترین داسـتان‌ها، همان‌ها هستند که ادبیت زبانی و داستان داستانشان با هم خوب ترکیب شده‌اند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۳۷).

ابوتراب خسـروی از نویسندگانی است که در دیوان سومنات زبانی کهن و به شیوهٔ متون ادبی کهـن به کار برده اسـت که کار وی را از سـایر نویسـندگان متمایز می‌کنـد. او می‌گوید اگرچـه او به خاطر اسـتفاده از واژه‌های مهجور و کهـن، مورد انتقاد برخی قرار گرفته، ولی بر این باور اسـت که «در واقع میهن زبانی اسـت تشـکیل شـده از کلماتی که در زبان عمارت گردیده‌اند و با عمارت آثار ادبی اسـت که میهن تجریدی زبان، آبادان خواهد گشت که تک تک واژه‌هایش را در آثار ادبی احیا کرده و به کار گیریم؛ چرا که هر کلام، چون سنگواره‌ای، تاریخ فرهنگ ملّت ما را بر خود ثبت و ضبط کرده است» (خسروی، ۱۳۸۳: ۸/۱۴).

ولی سـالاری بر این باور است که این بازی با زبان ناآشنا و کهن، سـبب اُفت داستان و روایت خسروی می‌شود و آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد (سالاری، ۱۳۸۵: ۱۶۷).

میرعابدینی، در اثر ارزنده‌اش، صد سـال داستان‌نویسی ایران، زبان روایت در مجموعه داسـتان حضور آبی مینا نوشتهٔ ناهید طباطبائی، را تحسـین می‌کند: «طباطبائی در حضـور آبی مینا(۱۳۷۲) با توفیق در ساخت لحن مناسب برای هر شخصیت، فضای طبیعی‌تری می‌سازد» (۱۳۸۳: ۱۴۴۱).

میرعابدینـی در همیـن اثر، یک فصل کامل را بر اسـتفاده از زبان بومی و لهجه‌های محلّی در آثار داسـتانی نویسندگان معاصر پرداخته اسـت و این امر را به عنوان تحوّل و رویکردی درخور تحسین و تأمل در داستان‌نویسی معاصر این سرزمین ارزیابی می‌کند.

۲-۱-۲. تنوّع سبک رویکرد و طلب آگاهانهٔ فرم

۱-۲-۱-۲. رئالسیم جادویی و سوررئالیسم

به علت نزدیکی و همپوشی دو گرایش مدرنیستی و پسامدرنیستی، که در موارد دوم و پنجم فهرسـت قبلی وجـود دارد، آن دو را در این قسمت با هم به بحث می‌نشینیم:

تنوّع سبک از رئالیسم جادویی تا سوررئالیسم، با آگاهی نویسندگان معاصر ایرانی از خطی نبودن حافظه و دگرگون شـدن تعریف «زمان» و تـلاش در نشـان دادن ذهنیـات شخصیت‌هایشـان با اسـتفاده از یـادآوری خاطرات، تداعی‌ها، تک‌گویی‌هـا و احادیث نفس و دگرگون کردن شیوه‌های معمول داستان‌گویی و حتی بازی و سربه‌سر گذاشتن بـا انتظارات معمـول و عادی خواننده. در واقع باید اذعان داشـت که ظهور و حضور این تحوّلات در داستان‌نویسـی ما چنان گسترده بوده اسـت که برای ردیابی و رصـد کردن آنها باید بـه دهه‌های پیش از این نگاهی داشـته باشیم. پاینده در بررسی چند رمان اخیر سیمین دانشـور، به مؤلفه‌های پسامدرنیستی در آثار وی اشـاره می‌کند (پاینـده، ۱۳۸۱: ۸۱–۷۳) و او را

«شـهرزادی پسـامدرن» قلمداد می‌کند. در داسـتان کوتاه مار و مرد در مجموعهٔ به کی سـلام کنم، دانشور از شگردهای رئالیسم جادویی بـه گونه‌ای نمادین بهره می‌گیرد [نگارنـده به تحلیل این اثر پرداخته است؛ ر.ک: دهباشـی، ۱۳۸۳: ۳۰۵ و ۲۹۴۰)]؛ هنگامی که شخصیت اصلی، نسرین، به جای کودک، ماری به دنیا می‌آورد که ذره ذره باغ زیبای او را می‌بلعد و ویران می‌کند.

شهرنوش پارسی‌پور به شیوهٔ شخصیت‌پردازی نمادین و تخیّلی خود در طوبا و معنای شـب، در باغ فرخ‌لقا نیز زنی را نشـان می‌دهد که دو بار مرده اسـت، به بلور و نور تبدیل می‌شود، به جای کودک، نیلوفری به دنیا می‌آورد و به درختی تبدیل می‌شود که آواز می‌خواند و با شنبم گیاه و شـیرِ انسـان تغذیه می‌شود و زنی که قادر است فکر دیگران را بخواند (اولیایی‌نیا، ۱۳۸۰: ۳۷).

گلشیری در خانهٔ روشنان به تک تک اشیاء و اسباب خانه شخصیت انسـانی می‌دهد و داسـتان را از دیدگاه اشـیاء و مبل و غیره در اتاق پذیرایی روایت می‌کند و صرفاً به انتقال ابعاد حسّی آنان بسنده می‌کند.

ابوتراب خسروی در برهنگی و باد مرده‌ای را که با آمبولانس جهت دفن در قبرسـتان حمل می‌شده است، جان دوباره می‌بخشد. مرده به خانهٔ رانندهٔ آمبولانس بـه میهمانی می‌رود و افراد خانواده، بدون هیچ حیرتـی، از او پذیرایی می‌کنند و دختر کوچـک راننده به این مرده با پیکری کبود و دهشـتناک خو می‌گیرد و اتاق خود را با وی شـریک می‌شـود. خسـروی در مرثیه بـرای زاله و قاتلش رابطه‌ای عاشـقانه میـان قاتل و مقتول ایجاد می‌کند. مهسـا محبعلی در داسـتان عتیقه شـخصیت‌هایی را به نمایش می‌گذارد که آنچه در واقعیت رخ خواهد داد، در خـواب می‌بینند و از این طریق به رازهای سـربه‌مهر دیگران راه می‌یابند. خسروی مرز بین مردگان و زندگان را مخدوش می‌کند و محبعلی مرز میان رؤیا و واقعیت را.

۲-۲-۱-۲. آشنایی‌زدایی

مـوارد فـوق، همـان چیـزی اسـت کـه در فُرمالیسـم روسـی «آشـنایی‌زدایی» یـا «بیگانه‌سـازی» نامیـده شـد؛ ولی چنـان بالا گرفت کـه در متناقض‌نمای «رئالیسـم جادویی» و دنیای آشـفته و هذیان‌گونهٔ سوررئالیسـم از نوع مسـخ کافکا توصیف می‌شود. در بین داسـتان‌های کوتاه نویسـندگان معاصر ایرانی، به تناوب این نوسـان میان شـکل‌های معتدل‌تر و افراطی را به شـیوه‌های گوناگون شاهد هسـتیم. داستان‌های فرشته توانگر گاهی چنان ساده و بدون ماجراجویی‌های آن‌چنانی داسـتانی پیش می‌روند که به قولی، «زیبایی‌شناسی‌شـان شـناخته نیست و در طیف سـلیقهٔ معمول قـرار ندارد»؛ و یا به عبارت دیگر، داسـتان‌های وی «آشـنایی‌زدایی از انسـان و موقعیت اسـت» و خواننده‌ای را که از داسـتان‌های پُرماجرا دلزده شده اسـت، به آرامشی ذهنی می‌رساند «تا باز دل میل دیگر کند» (مندنی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۷). در داسـتان‌های بهناز علی‌پور گسکری، ما «غریب‌گردانی‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها را می‌خوانیم» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۳۷). مهسـا محبعلی در عاشقیت در پاورقی ابتکاری و بدعتی به کار می‌گیرد که اثرش را درخور اعتنا می‌کند. در این داستان صحنه‌ها برگرفته از آثار هنری و از شبکه‌ای متناقض‌نما تشکیل شده اسـت که در ظاهر عاشقانه، ولی در باطن نقیضهٔ عشق است. راوی از ابتدا تصریح کرده اسـت که رابطـه‌ای متقابل میان صحنه‌های واقعی و صحنه‌هـای تخیّلی برگرفته از آثار هنری (نقاشـی، فیلم، داسـتان، موسـیقی و اپرا) وجـود دارد. معهذا ارتباط میـان صحنه‌ها از این نیز فراتـر می‌رود؛ یعنی نه تنها ارتباطـی اندام‌وار میان هر رخداد واقعی با صحنه‌ای که از آثار تخیّلی گرفته شده و با قلمی متفاوت در داستان‌ها ظاهر می‌شـود، وجـود دارد، بلکه ارتباطی ارگانیـک میان رخدادهای واقعی قبل و بعد از این متون تخیّلی نیز وجود دارد. این شبکهٔ معنایی، به شکلی که در داستان ارائه شده است، هوش خواننده را نیز به چالش می‌طلبد و او را به شـگفت وامـی‌دارد. از این روش دور از ذهن در اثر محبعلی که بگذریم، در مواردی شـاهد داسـتان‌هایی با روایت خطی هسـتیم که خواننده و انتظارات او را به سخره می‌گیرد؛ زیرا اتفاقی که انتظار می‌رود، نمی‌افتد. جعفر مدرّس صادقی در داستان شازده کوچولو چنین می‌کند. در داسـتان، میان شخصیت اصلی، فرشته، و همسرش، حمید، که ازدواجی عاشـقانه دارند، مشـکلاتی وجـود دارد؛ ولی هیچ کدام به تعارض و جدال نمی‌کشد. حتی جدایی آنان به سادگی صورت می‌گیرد. این گونه واژگون نمودن انتظارات خواننده توسـط نویسنده، در ضمنِ اینکه نوعی «آشـنایی‌زدایی» است، می‌تواند شگردی جهت شخصیت‌پردازی فرشته باشـد که دختری خودخواه و مسئولیت‌ناپذیر است که حتی دربارهٔ احساسات خود به خودفریبی می‌پردازد.

۳-۲-۱-۲. شگردهای متفاوت برای تشدید حسّ تعلیق

ایجاد حسّ تعلیق در هر داسـتانی، از مؤلفه‌های بدیهی آن اسـت؛ چون اگر چنین نباشد، خوانشی در کار نخواهد بود. ولی ناهید طباطبائی در حضور آبی مینا به جای اینکه رازها و رخدادهای بحرانی و اصلی را نگاه دارد و خواننده را به دنبال داستان بکشد، در همان جملهٔ نخستین، پایان داسـتان را برملا می‌سـازد. برخلاف انتظار معمول، این امر کنجکاوی خواننده را نمی‌کشـد؛ بلکه وی را مشـتاق‌تر می‌سـازد تا به دنبال علت‌ها باشـد و به جای دویدن به دنبال شـخصیت‌ها بـرای دریافتن **چه اتفاقی می‌افتد**، در پی **چگونه** و **چراها** باشد.

اصغـر عبداللّهـی در از پشـت آن مـه، در ضمنِ ارائهٔ داسـتانی هیجان‌انگیز با مایه‌های

داستان‌های جنایی- پلیسی به شیوهٔ شرلی جکسون در لاتاری، خواننده را تا آخرین سطور داستان در پشت مه نگاه می‌دارد و حادثهٔ اصلی را چنان ناگهانی عریان می‌کند که خواننده به سرانجامی می‌رسد که به فکرش خطور نمی‌کرد و با بهتی غریب، کتاب‌به‌دست می‌ماند. در داستان‌های مجموعهٔ بگذریم بهناز علی‌پور گسکری، بحق باید گفت «رازمندی، ایهام و به طور کلّی تعلیق داستان‌ها، علاوه بر کششی که در خواندن ایجاد می‌کنند، خواننده را مدام ترغیب به دوباره‌خوانی می‌کنند و او را یاری می‌کنند تا ناگفته‌های داستان را در ذهن بسازد یا پرورش دهد ...» (رخشا، ۱۳۸۴: ۸۱). به گمان من، در داستان پرندهٔ روشن، محمد کشاورز با شگرد پایانی پیش‌بینی‌نشدنی، شاهکاری خلق کرده است که خواننده را بر جای میخ‌کوب می‌کند.

٤-۲-۱-۲. آگاهی بر خطی نبودن ذهن و دگرگونی مفهوم «زمان» در داستان

گفتیم مدرنیسم با نظریه‌های فروید دربارهٔ ذهن انسان و تقسیمات آن به نیمه‌خودآگاهی، خودآگاهی و ناخودآگاهی آغاز شد. فروید تعریفی از خودآگاهی انسان داد، مبنی بر آنکه زمان حال و گذشته، تفکیک‌نشدنی هستند و هر لحظه از زمان حال انسان‌ها توسط لحظاتی از گذشته‌های آنها و تداعی‌هایش مورد هجوم قرار می‌گیرد. بدین ترتیب، تعریف زمان تقویمی، که در داستان همه چیز بر خطی مستقیم، از آغاز تا پایان، که فقط بازتاب بیرونی واقعیت‌ها بود، دگرگون شد. به تبع آن، از نظر نویسندهٔ مدرنیست، تعریف واقعیت نیز دستخوش تغییر شد. واقعیت، آن واقعیت‌های ملموس بیرونی نبود؛ بلکه حقایق پنهان در زیر نقاب ظاهری واقعیت بود. آنچه در ذهن انسان می‌گذشت، واقعیت محسوب می‌شد که ترتیبی منظم و پشت سر هم نداشت؛ بلکه ملغمه‌ای بود از گذشته و حال و از تداعی‌هایی که ریشه در کودکی، ناخودآگاه و رؤیاها و خواب‌های انسان داشت. این مفاهیم نو، به قول ویرجینیا وولف، تمهیدات نویسندگیِ نوی می‌طلبید.

نویسندگان معاصر ما کاملاً از این مفهوم جدید زمان و جریان سیّال آن در ذهن آگاه هستند. گلی ترقّی می‌گوید: «هر لحظهٔ زمان حال، آینده‌ای است که تبدیل به گذشته می‌شود» (ملاحمدی، ۱۳۸۵: ۱۷۱). یونس تراکمه در داستان تمامی واقعیت در یک واحد کوچک زمان، مرز بین واقعیت و تخیّل را می‌شکند. زمانی که گذشته است و دیگر بازنمی‌گردد، در تصاویر منعکس در ویترین چنان تکرار می‌شود و تداوم می‌یابد، گو اینکه نوار فیلمی از واقعیت گرفته شده و می‌توان آن را در صفحهٔ شیشهٔ ویترین نگریست. برای محمود، شخصیت اصلی، واقعیتی خارج از انعکاس ویترین‌ها وجود ندارد. او حتی موقعیت جغرافیایی خیابان‌های شهر را از روی نقشه‌هایی ردیابی می‌کند که در مغازه قرار دارند و انعکاس آنها بر ویترین خودنمایی می‌کند. برای او «آشنا، در انعکاس ویترین آشناست» (تراکمه، ۱۳۸۳: ۱۷).

در داستان مدرنیست، نویسنده حضور خود را پنهان می‌کند و داستان تقلیدی از واقعیت به شمار می‌آید در حالی که در پسامدرنیسم این فاصله، فاصلهٔ بین واقعیت و تخیّل، به سخره گرفته می‌شود. حضور نویسنده در داستان، به عنوان یکی از نقش‌آفرینان، و تبدیل داستان به فراداستان، در تعداد بی‌شماری از داستان‌های کوتاه معاصر باب شده است

بدین سان، بسیاری از نویسندگان معاصر ما تن به روایت‌های صرفاً خطی، که همه چیز از قبل برای خواننده پخته و آماده می‌شود و در مقابل او قرار می‌گیرد، نمی‌دهند. برای رسیدن به واقعیت‌ها باید همان گونه که در جهان واقعی عمل می‌کنیم، در داستان نیز عمل کنیم. جمال میرصادقی داستان شازده احتجاب گلشیری را اولین داستانی می‌داند که به شیوهٔ تک‌گویی درونی نوشته شد (۱۳۶۶: ۶۷۱). پاره‌هایی از زبان این و آن، قطعاتی از ذهن این و آن، فقره‌هایی که از خاطرات تحریف‌شده و یا نشدهٔ شخصیت‌ها بیرون می‌زند و یا در خواب‌هایشان متجلّی می‌شود. تک‌گویی‌های درونی و حدیث‌نفس‌ها بر کلیشه‌های خطی زمان فائق می‌آیند و پی‌رنگ‌ها تبدیل به پازل‌هایی می‌شوند که خواننده باید با کنار هم گذاشتن قطعات به واقعیت‌ها دست یابد.

امیرحسین چهلتن در داستان اسرار مرگ میرزا ابوالحسن خان حکیم پرده از رازِ نه یک قتل، بلکه زندگی پُررنج و تحقیر مرصّع، زن ابوالحسن خان، که اکنون مظنون به قتل شوهر است، برمی دارد. اطلاعاتی که خواننده دربارهٔ مرصّع کسب می‌کند، بخشی حاصل دیدگاه داستان و نفوذ به افکار و احساسات مرصّع است و بخش دیگر از تکهٔ بازجویی‌های مستخدم پیر و نوکر خانه زیر شکنجهٔ مأموران دولتی به دست می‌آید. خواننده از این اطلاعات پراکنده به راز قتل پی می‌برد؛ ولی از آن

مهم‌تر، ترحّمی است که در خواننده نسبت به مرصّع و زندگی ناکامش برانگیخته می‌شود تا نسبت به قتل میرزا ابوالحسن خان مقتول.

مندنی‌پور در چکاوک آسمان‌خراش – داستان پدر و مادر مردی که از طبقهٔ صدم برج‌های دوقلو خود را به پایین پرتاب کرد – به همین شیوه متوسّل می‌شد (ر.ک: تحلیل هلن اولیایی‌نیا، ۱۳۸۳: ۱۵۷– ۷۰۸).

شهلا پروین روح روایت‌های گوناگون را از دیدگاه شخصیت‌ها، که هر کدام به زعم و گمان خود ارائه می‌دهند، در کنار هم می‌گذارد و خواننده باید با مقایسهٔ آنها و غربال کردن آنها از اعمال – چنان که در رمان سمفونی مردگان معروفی و روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده، نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی می‌بینیم – به واقعیت دست یابد.

منصور کوشان در آیینهٔ سنگی مادربزرگ، باز با کنارهم‌گذاری اطلاعات قطعه قطعه، که راوی کودک در اختیار ما می‌گذارد، سبب می‌شود به ریشهٔ تعارض میان مادر کودک و مادربزرگ او، که به خودکشی مادر منتهی می‌گردد، پی ببریم. در نتیجه، کودک در عین معصومیت و بدون آنکه علت این همه پلیدی و کینه را از سوی مادرِ پدرش درک کند، خواننده را که بهتر از وی می‌تواند به تحلیل این تعارض بپردازد، به سوی حقیقت رهنمون می‌کند.

۵-۲-۱-۲. راویان ناسزاوار اعتماد

بدین ترتیب، به یکی دیگر از شگردهای داستانی که در داستان‌نویسی مدرنیست رخ می‌نماید، رهنمون می‌شویم. راویانی که یا آنقدر – چون راویان خردسال– معصومند که عمق فجایع را احساس نمی‌کنند– در ضمن که منشأ اطلاعات برای خواننده هستند– و آن دسته راویانی که نادانسته به خودفریبی می‌پردازند و یا با ریاکاری و یا فرافکنی، سعی در پنهان کردن چهره‌های خویش دارند. ولی خوانندهٔ هشیار، به محض درک این واقعیت که راوی درخوراعتماد نیست، بینش، نگرش و قضاوت‌های خود را از وی جدا می‌کند و خود به قضاوت می‌نشیند. راویانی از دستهٔ راویان کودک در داستان فوق و یا در داستان عروسک چینی من، نوشتهٔ گلشیری، و یا راویان ریاکار در داستان سنگ و یا هشتمین روز زمین. راویانی که هر کدام در پی آن هستند که از عذاب وجدان خویش بگریزند و گناه خویش را به گردن دیگری بیندازند؛ چرا که هنگامی که داوطلبانه برای کمک به زلزله‌زدگان شتافته‌اند، به محض رویارویی با خطر، قربانیان را با خشونت و مشت و لگد از قایق‌ها جدا می‌کنند و از مهلکه می‌گریزند؛ ولی اشباح این قربانیان از «زیر گل و لای سیلاب‌پوشیدگی‌های ذهن»، واقعیت را به عرصه می‌آورند (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۴۶۷).

۶-۲-۱-۲. استفاده از صور خیال، استعاره و اسطوره ها در پرداخت شخصیت‌ها و موقعیت‌ها

باز به خاطر داریم که در آغاز نضج ژانر و مقولهٔ داستان کوتاه تحت تأثیر شاهکارهای داستانی آنتوان چخوف، الگوی مورد تقلید بسیاری از داستان‌نویسان بزرگ غرب چگونه دو عنصر کنایه یا مطایبه (irony) و نمادگرایی و یا سمبولیسم مورد استفادهٔ این نویسندگان قرار گرفت، تا از این طریق بتوانند به «انفجار»ی که کورتاسار، و یا «تجلّی ناگهانی»ای که جویس به آن اشاره کردند، دست یابند. با توجه به محدودیت نویسنده از نظر حجم محدود داستان کوتاه، وی برای شدّت و حدّت بخشیدن به تجربهٔ انسانی، در فرصتی محدود به شگردهایی رو می‌آورد تا راه را به سوی هدف کوتاه‌تر کند. یکی از روش‌های پرداخت موقعیت‌ها و شخصیت‌ها، استفاده از **استعاره** و **اسطوره** است.

نویسندگان معاصر ایرانی نیز گاهی با مهارت و قریحهٔ خود و استفادهٔ بجا و معنادار از این شگردها، به خلق آثاری ارزشمند نایل آمده‌اند. به علت محدودیت این مقال، به چند نمونه که حسن میرعابدینی به آنها پرداخته است، بسنده می‌کنیم.

محمد کلباسی و برهان‌الدین حسینی با اسطوره‌ای کردن فضای داستان، از روند خطی روایت فراتر می‌روند و طرحی استعاری برای ایجاد توازی میان مسائل امروز و تاریخ درمی‌افکنند» (میرعابدینی، ۱۳۸۲: ۱۴۶۳). علی خدایی به همان شیوه، در داستان تمام زمستان مرا گرم کن مرد و زنی را به نمایش درمی‌آورد که هر روز اجساد سوسک‌های کُشته‌شده بر اثر سمپاشی را جمع‌آوری می‌کنند، غافل از آنکه «سوسک‌های بیهودگی و روزمرگی دارند آنان را نابود می‌کنند» (همان: ۱۴۶۴). در نتیجه، مرد فقط در جهان داستانی خود می‌تواند در جهان مورد علاقه‌اش بیاساید و یا به درخت‌ها، رودخانه‌ها و ماهی‌گیری و شنا فکر کند. در جهان داستان‌هایش مردم به هم نزدیک می‌شوند و به هم می‌رسند؛ در حالی که در دنیای واقعی، انسان‌ها دائم از هم دور می‌شوند». بیجاری نیز، همچون خدایی، به جای بیان مستقیم و صریح گزارش‌گونه، با «اشارات تلویحی و نشانه‌ها ادای مقصود می‌کند» (همان: ۱۴۶۵). از آن جمله می‌توان به داستان‌های پرنده بر باد و قمری اشاره کرد. «نوگرایی بیجاری متّکی بر دیدی تصویری است» (همان). در داستان کوتاه هنگام، مندنی‌پور با استفاده از حال و هوایی سوررئالیستی، فضایی نمادین خلق می‌کند با شخصیت‌هایی خرافات‌زده و توهّم‌زده، که اوج این نمادسازی را در داستان بشکن دندان سنگی را شاهد هستیم.

۷-۲-۱-۲. حضور نویسنده در داستان: فراداستان

در داستان مدرنیست، نویسنده حضور خود را پنهان می‌کند و داستان تقلیدی از واقعیت به شمار می‌آید در حالی که در پسامدرنیسم این فاصله، فاصلهٔ بین

واقعیت و تخیّل، به سخره گرفته می‌شود. حضور نویسنده در داستان، به عنوان یکی از نقش‌آفرینان، و تبدیل داستان به فرا داستان، در تعداد بی‌شماری از داستان‌های کوتاه معاصر باب شده است. مهسا محبعلی در داستان خفاشه و عاشقیت در پاورقی شگردهای اصلی خود را افشا می‌کند و حضور خود را به رخ خواننده می‌کشد. در داستان مکث آخر یونس تراکمه، که مبتنی بر ماجرای خودکشی غزاله علی‌زاده است، شخصیت رعنا، به عنوان نویسنده، در داستان ظاهر می‌شود؛ گو اینکه با تکرار مکرّر عباراتی چون «بنویس»، «می‌نویسی» و «این یکی از خط بزن»، خود داستان را برای نویسندهٔ اصلی دیکته می‌کند و روح خویش را در نویسندهٔ اصلی می‌دمد. همچنین در داستان آن روز صبح زود از آنجایی که مربوط به داستان خسرو و شهرزاد می‌شود و داستان به فراداستان تبدیل می‌شود، خسرو پس از تأخیر بر سر قراری که با راوی دارد، داستانی را دربارهٔ زنی روایت می‌کند که او شاهد سوار شدن وی بر ماشین پسر جوانی بوده است. پس از این، چندین روایت در قالب داستان قرار می‌گیرد. این شیوهٔ روایت در تمام طول داستان، خواننده را به تردید دچار می‌کند که آیا آنچه می‌شنود، ساختهٔ ذهن خسرو، شهرزاد و راوی است و یا داستان واقعاً به این شکل اتفاق افتاده است. سناپور دربارهٔ داستان مرثیه برای زاله و قاتلش، نوشتهٔ ابوتراب خسروی، معتقد است که این داستان بیش از هر داستانی که تا کنون در ایران نوشته شده است، «به خود و صناعات داستان‌نویسی ارجاع می‌دهد» (سناپور، ۱۳۸۵: ۷۵ - ۷۶).

۸-۲-۱-۲. تأکید خاص بر شیء شدن بی‌واسطهٔ کلمات

حسین سناپور در فصل اوّل اثرش به نام ده جستار داستان‌نویسی به بحث دربارهٔ شیء شدن بی‌واسطهٔ کلمات و عینیت بخشیدن به داستان سخن می‌گوید؛ به طوری که خواننده احساس کند که خود با داستان و جزئیات آن اشیاء در ارتباط است و بتواند آنها را به گونه‌ای حسی درک کند. ولی این شیء شدن هم باید بدون ذکر واژه‌های خاص به کار رود؛ مثلاً فاکنر در رزی برای امیلی کهنگی را در خانهٔ امیلی نشان می‌دهد و از آن و یا دربارهٔ آن سخن می‌گوید. این شیء شدن نیز نسبی است و به هدف نویسنده بستگی دارد که تأکیدش بر چیست و چه اشیائی باید ملموس و عینی شوند و کدام نشوند. این شیء شدن، شامل فضا و مکان و شخصیت‌ها و حتی اشیاء درون یک مکان می‌شود. این مستلزم «دادن حجمی بیش از اندازه از جزئیات آن اشیاء می‌باشد»، نه توصیف‌های تار و مبهم (همان: ۲۰). تقریباً می‌توان با اطمینان گفت که مورد فوق، در بسیاری از نویسندگانی که تا کنون دربارهٔ آنها بحث شد، به خوبی و با مهارت صورت می‌گیرد و یکی از نقاط قوّت آثار آنان است. شاید بهترین نمونه، داستان‌های کوتاه خود سناپور در مجموعه داستان با گارد باز باشد که در هر کدام، نویسنده با وسواسی خاص، موضوعی معمولی و به ظاهر پیش‌پاافتاده را برگزیده و چنان بدان عینیت بخشیده که مؤید همان نکته‌ای است که وی از میلان کوندرا در کتابش نقل‌قول می‌کند: «داستان اساساً چیزی است برای تأثیرگذاری بر حواسّ مخاطب و در نتیجه، ادراک بی‌واسطه» و «پیش از هر گونه برداشت و کندوکاوی، باید در درون داستان و در موقعیت شخصیت‌ها قرار گرفت، آنها را با تمام حواسّ خود درک کرد و سپس در تلاش برای فهمیدن معناهای پنهان و دور آن برآمد» (همان: ۲۴). در داستان صندلی، یک شیء مانند صندلی، در مهمانی شلوغی که صندلی برای تعداد مهمانان کم است، کانون توجه داستان و خواننده می‌شود و حتی حالت نشستن بر صندلی را تجربه می‌کند:

«کم کم به آن عادت هم کرده بودم و داشتم بهش دلبستگی پیدا می‌کردم. یاد گرفتم روی انحنای پشتی‌اش کتفم را طوری یله بدهم که بتوانم با راحتی، لب صندلی بنشینم و پام را دراز کنم» (همان، ۱۳۸۳: ۳۲).

از آن پس بر صندلی می‌نشیند و به توصیف عینی مشاهدات خود و آدم‌های توی مهمانی می‌پردازد. در داستان میان خرده‌ریزه‌های جهان، راوی چنان به توصیف خانهٔ خود می‌پردازد که خواننده حال و هوای خانه‌ای پُررفت‌وآمد و شلوغ را و حتی صداهای آن را احساس می‌کند. در داستان با گارد باز، رقابت دو حریف مشت‌زن بر روی رینگ مشت‌زنی را چنان بیان می‌کند که خواننده خود را به جای راوی حس می‌کند:

«سرخی دستکش‌هات با این تندی که پیش چشم‌هام می‌روند و می‌آیند، مثل سنجاقک جوانی می‌مانند که یک دم از بال زدن توی صورت زمخت من دست برنمی‌دارند. پشت بال بال زدنشان چشم‌های تو را نگاه می‌کنم که پُرزور و مطمئن، به چپ و راست می‌روی و نمی‌گذاری سنجاقک آرام بگیرد» (همان: ۱۰۳).

در داستان‌های یونس تراکمه در کتاب مکث آخر نیز می‌بینیم که نویسنده با نمایش تخیّلات، توهّمات، تداعی‌ها، خاطرات و دغدغه‌های شخصیت‌ها، به آنان عینیت می‌بخشد و از شیوه‌های سنّتی «گفتن» دربارهٔ شخصیت‌ها پرهیز می‌کند. در داستان آن روز صبح زود، اشیاء حتی از شخصیت‌ها پُررنگ‌تر می‌شوند؛ به طوری که داستان گاهی بر دیوار «طویل و بلند» روبه‌روی خانهٔ آقای افشین، که در خیال او به صورت آینه‌ای درمی‌آید که او آقای ج را در آن مشاهده می‌کند، تأکید می‌شود. پس از آن، چتر نوک‌تیزی که همواره به سوی آقای ج نشانه رفته، نقش خاصی پیدا می‌کند و تعارض بین این دو شخصیت، با تأکید بر اشیاء مورد

نظر آنان شدّت بیشتری پیدا می‌کند.

۳-۱-۲. نگاه بدبینانه

ادبیات مدرنیست به دلایل تاریخی‌ای که ذکر شد، چشم‌اندازی تیره و ویران، که راه امیدی برای بهبود ندارد، را در پیشِ رو قرار می‌دهد. بدین دلیل، بدبینی با شدتی بیش از پیش در آثار نوگرا و پسانوگرا مشهود است. افرادی چون جویس، تاریخ را چون خوابی پُرکابوس می‌دیدند. با بالا گرفتن خطرات و تهدیدهایی که جامعهٔ انسانی و سلامت و امنیت انسان را هدف قرار می‌داد، دیگر جایی برای خوش‌بینی و قهرمان‌پردازی وجود ندارد. نویسندگان مدرنیست و پسامدرنیست توجه خود را بر شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی متمرکز می‌کنند تا اضطراب‌ها و پریشانی‌های انسان‌های زمانهٔ خود را به نمایش بگذارند، و بدیهی است که طنز تلخ و سیاه، چاشنی ادبیات مدرنیست و پسامدرنیست می‌شود. همه چیز به گروتسک (grotesque) نزدیک می‌شود و حوادث کابوس‌مانند داستان‌های ادبیات جهان را مملوّ می‌سازد.

۱-۳-۱-۲. پارانویا و شخصیت های روان پریش

در داستان‌نویسان معاصر ما نمونه‌های شخصیت‌های رنجور و روان‌پریش فراوان است: گره خوردن مضامین عشق و خشونت با شخصیت‌های بیمارگونه در شرق بنفشه و ماه نیمروز، عاشقی که معبود خود را به قتل می‌رساند که دیگری او را تصاحب نکند، و یا شخصیتی که از شکنجهٔ عاشق و معشوق لذت می‌برد، و یا عاشقی که در داستان محمد کشاورز، معشوق خویش را به قعر چاه می‌اندازد، و یا مردی که در پرندهٔ روشن همسر دیوانه‌اش را از ترس بی‌آبرویی از رفتار سبکسرانه، به کمک پسرِ نوجوانش به قتل می‌رساند.

داستان‌های نویسندگان زن نیز مملوّ از شخصیت‌های زن است که یا در ارتباط با محیط کار و یا با افراد خانواده و اطرافیان دچار رنج و عذاب می‌شوند و حتی به این پارانویا و یا ترس بی‌اساس دچار می‌شوند که دیگران قصد آزار و اذیت آنان را دارند. مجموعه داستان‌های نویسندگانی چون گلی ترقّی، بهناز علی‌پور گسکری، ناهید طباطبائی، فریده خردمند و مهسا محبعلی، نمونه‌های شاخصی از این دست است. علی‌پور گسکری، که هم نویسنده است و هم منتقد، می‌گوید «فعالیت زنان داستان‌نویس ما، حکایتِ برداشتن مکبّه‌ای از روی دیگ بخار است؛ فریادهای نهفته و گفته‌های نگفته، که به یکباره سرریز می‌شود. این فعالیت‌ها در ده‌سالهٔ اخیر رشد و سرعت روزافزونی یافته است» (علی‌پور گسکری، ۱۳۸۱: ۱۴۴). این نمونه‌ها ما را به یاد آدم‌های لهشدهٔ فرانک اوکانر در کتاب صدای تنهایی او می‌اندازد.

۲-۳-۱-۲. مضمون تنهایی در آثار مدرنیست و پسامدرنیست ایرانی

اوکانر می‌گوید داستان کوتاه درک عمق تنهایی انسان است.

بی‌شک اندیشه، شرط هستی است و ادبیات، انگیزهٔ آن. داستان کوتاه، ترسیم اندیشهٔ انسان امروز است و ساختن بستری روایی برای به چالش گرفتن ذهن و روان آدمی. نویسندهٔ امروز به مدد زبان، اندیشه، تخیّل و ...، مخاطب را به دنیاهای شناخته و ناشناخته می‌برد و در آن تصاویری از زندگی شخصیت‌های بسامان و نابسامان، آدم‌های رهاشده، تنهایی‌های مرموز و هول‌انگیز معاصر و ... را ارائه می‌کند: انسان اسیر زیست چندگانه در فضاهای تودرتوی شهرها و کلان‌شهرها. از این رو، داستان و یا هر محصول ادبی که بتواند زمانی هرچند کوتاه مخاطب را به اندیشه بخواند، به هدف خود نایل شده است (همان: ۱۴۴).

۳. نتیجه

سخن کوتاه که آنچه رفت، فقط چند نمونه از داستان‌نویسان در چند دههٔ پس از انقلاب و مواردی که نگارنده با آنان آشنایی بیشتر داشته است- که مسلماً تعدادی هم به خاطر محدودیت این مقاله از قلم افتاده‌اند- بوده است، که نشان از آگاهی آنان از نیازهای زمان در داستان‌نویسی دارد. این نویسندگان خود را به صنایع داستان‌نویسی امروز مجهّز و مسلّح کرده و همپای نویسندگان مدرنیست و پسامدرنیست جهان، دست به خلق آثاری ارزشمند زده‌اند که متأسفانه از چشم ادب‌دوستان و جوانان ایرانی هم بدور مانده است؛ چه رسد که در ادبیات جهان امروز که با سرعت هرچه تمام‌تر به پیش می‌رود، شناخته شود. شاید این مسئولیت به عهدهٔ دانشگاه‌هاست، که همان گونه که در زمینهٔ ادبیات کلاسیک و تدریس ادبیات کهن همّت گمارده‌اند، جوانان و دانش‌آموختگان ما را با ادبیات داستانی معاصر، که بازتاب مسائل انسانی- جهانی و ملّی- بومی ماست، آشنا سازند و در برنامه‌های دروس دانشگاهی، جایگاهی برای آنچه تا کنون مهجور مانده است، در نظر بگیرند. این شناخت، شاید سبب شود که فارغ‌التحصیلان علاقه‌مند ما، در جهتِ شناساندنِ نویسندگان معاصر به جهانیان گامی بردارند و نشان دهند که آنان بحق می‌توانند با بسیاری از مشاهیر ادبیات داستانی جهان برابری کنند.

پی‌نوشت

* استادیار دانشگاه اصفهان.

منابع انگلیسی

-Abrams. M. H. 2005. *Glossary of Literary Terms*. United States: Thomoson

Wadsworth.

-Allen, Walter. 1981. *The Short story in English.* Oxford: Clarendon Press.

-Bradbury, Malcolm and James McFarlane. 1978. *Modernism.* London : Penguin Books.

-Coyle, Martin and John Peck. 1991. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London : Routledge.

منابع فارسی

– اوکانر، فرانک، ۱۳۸۱، صدای تنها. ترجمهٔ شهلا فیلسوفی. تهران: اشاره.

– اولیایی‌نیا، هلن، ۱۳۷۹، داستان کوتاه در آینهٔ نقد. اصفهان: فردا.

– ـــــــــــــ ۱۳۸۰، بشنو از وی چون حکایت می کند. تهران: نیم‌نگاه. [بسیاری از داستان‌های ذکرشده در این کتاب موجود است.]

–ـــــــــــــ ۱۳۸۱، «مدرنیسم در آثار مندنی‌پور». شهرزاد. شمارهٔ ۱ (بهار)، صص: ۲۷–۲۴.

–ـــــــــــــ ۱۳۸۱، «هرچه آغاز ندارد، نپذیرد انجام». کتاب ماه: ادبیات و فلسفه. شمارهٔ ۶۵ و ۶۶ (اسفند و فروردین)، صص: ۵۸–۶۵ [بسیاری از داستان‌های مندنی‌پور در این مقاله بررسی شده است.]

– ـــــــــــــ ۱۳۸۴، «راز پس از مرگ». نشر زنده‌رود. شمارهٔ ۳۳ و ۳۴ (بهار ۸۳ و ۸۴)، صص: ۱۷۰–۱۵۷.

– ـــــــــــــ ۱۳۸۴، «نقیضهٔ عشق در عاشقیت در پاورقی». هنر پارسی، شمارهٔ ۳ (آذر ماه)، صص: ۶۱–۵۸.

– ـــــــــــــ ۱۳۸۵، «تنوّع موقعیت و شخصیت‌های داستانی در برف و نرگس». هنر پارسی. شمارهٔ ۷ (فروردین و اردیبهشت)، صص: ۵۸–۵۶.

– اولیایی‌نیا، مازیار، ۱۳۸۴، نگرشی تحلیلی بر ادبیات آمریکا. تهران: میرسعیدی فراهانی.

– بالایی، کریستف – میشل کویی پرس، ۱۳۷۷، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی. ترجمهٔ دکتر احمد کریمی حکّاک. تهران: معین– انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

– پاینده، حسین، ۱۳۸۱، «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن». کتاب ماه: ادبیات و فلسفه. شمارهٔ ۶۳ (دی ماه)، صص: ۷۳– ۸۱.

– تراکمه، یونس، ۱۳۸۳، مکث آخر. تهران: نشر قصه.

– تقی‌زاده، صفدر، ۱۳۷۲، شکوفایی داستان کوتاه در دههٔ نخستین انقلاب. تهران: علمی.

– چهلتن، امیرحسین، ۱۳۷۱، دیگر کسی صدایم نزد. تهران: جویا.

– خرّمی، محمدمهدی، ۱۳۸۱، نقد و استقلال ادبی. تهران: ویستار.

– خسروی، ابوتراب، ۱۳۷۰، هاویه. شیراز: نوید.

– دانشور، سیمین، ۱۳۸۴، به کی سلام کنم؟ تهران: خوارزمی.

– دهباشی، علی، ۱۳۸۳، بر ساحل جزیرهٔ سرگردانی. تهران: سخن.

– رخشا، رسول، ۱۳۸۴، «نیلوفری در مرداب». عصر پنجشنبه. شمارهٔ ۹۱ و ۹۲ (آذر و دی ماه)، صص: ۸۴–۸۱.

– سناپور، حسین، ۱۳۸۳، ده جستار داستان‌نویسی. تهران: نشر چشمه.

– ـــــــــــــ ۱۳۸۳، با گارد باز. تهران: نشر چشمه.

– ـــــــــــــ ۱۳۸۵، «واقعیت و جنبه‌های قابل گسترش آن». عصر پنجشنبه. شمارهٔ ۹۹ و ۱۰۰ (آذر و دی)، صص: ۷۶–۷۵.

– علی‌پور گسکری، بهناز، ۱۳۸۱، «زنان و گفته‌های ناگفته». کتاب ماه: ادبیات و فلسفه. شمارهٔ ۵۷–۵۶ (خرداد و تیرماه)، صص: ۱۴۴– ۱۴۷.

– ـــــــــــــ ۱۳۸۳، بگذریم. تهران: نشر چشمه.

– کورتاسار، خولیو، ۱۳۸۲، «برخی جنبه‌های داستان کوتاه». ترجمهٔ هلن اولیایی‌نیا. نامهٔ فرهنگ و هنر: ویژه‌نامهٔ نخستین جایزهٔ ادبی اصفهان. سال اوّل، شمارهٔ اوّل (پاییز)، صص: ۵۴ ۶۳–.

– محبعلی، مهسا، ۱۳۸۳، عاشقیت در پاورقی. تهران: نشر چشمه.

– ملا احمدی، قاسم، ۱۳۸۵، «دربارهٔ گلی ترقّی». کتاب شهرزاد. شمارهٔ ۴ (تابستان)، صص: ۱۶۹–۱۷۹.

– مندنی‌پور، شهریار، ۱۳۷۸، «رک! تعاریف ندارد...». عصر پنجشنبه، شمارهٔ یازدهم و دوازدهم (خرداد و تیر ماه)، ص: ۱۷.

– ـــــــــــــ ۱۳۸۳، «بدرود شهرزاد، بدرود!». عصر پنجشنبه، شمارهٔ ۴۱ و ۴۲ (فروردین)، صص: ۲۰، ۱۹۱.

– ـــــــــــــ۱۳۸۳، «نگذشتن از بگذریم». هنر پارسی. شمارهٔ ۶ (بهمن و اسفند)، صص: ۳۶ – ۳۹.

– میرصادقی، جمال، ۱۳۶۶، داستان‌نویسان ایران. تهران: شفا.

– میرعابدینی، حسن، ۱۳۸۲، صد سال داستان‌نویسی ایران. تهران: نشر چشمه.

– نوذری، حسینعلی، ۱۳۷۹، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم. تهران: نقش جهان.

– نشستی عمومی دربارهٔ آثار ابوتراب خسروی، با حضور خسروی و صالح حسینی، ۱۳۸۲، «نویسنده‌ای زمان‌گرا». کتاب ماه: ادبیات و فلسفه. شمارهٔ ۸۰ و ۸۱ (خرداد و تیر)، صص: ۱۴– ۲۵.