ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ دوم، تابستان **1393**، **83 - 100**

مؤلفه‌های نوجویانهٔ آثار بهرام صادقی و «رمان نو»؛ تأثیر و تأثّر یا توارد؟

ابراهیم سلیمی کوچی *
مینا اعلایی **

چکیده

در عموم مطالعاتِ تطبیقی، آن‌چنان بر تقلید و اقتباس ادبیات داستانی معاصر ایران از ادبیات غرب تأکید شده که سهم عمدهٔ تحولات تاریخی و اجتماعیِ این سرزمین در پیدایش نوجویی‌ها و نوآوری‌های صورت‌پذیرفته در ساحت ادبیات داستانی نادیده گرفته شده است، اما با توجه به آن‌که ادبیات هر جامعه در هر دورهٔ تاریخی تا حدودی تحت تأثیر جریانات موجود در همان عصر و محیط است، می‌توان زمینه‌های بروز مؤلفه‌های مدرنیته در ادبیات داستانیِ فارسی را در زیرساخت‌های فرهنگی ـ اجتماعی ایران جست‌وجو کرد. از این‌رو، بر این باوریم که ادبیات داستانیِ معاصر فارسی و تحولات نوجویانهٔ آن، صرفاً با تأثیرپذیرفتن از ادبیات غرب شکل نگرفته و همواره مستعد شکوفایی و نوزایی بوده است. برای اثبات این فرض آثار بهرام صادقی را مطالعه و بررسی کرده‌ایم که به اذعان خودِ او، قبل از برخاستنِ بانگِ شهرتِ «رمان نو» نوشته شده‌اند و به باور همگان از نمونه‌های مهم و بارز مدرنیته در ادبیات داستانی فارسی به‌شمار می‌روند؛ بنابراین، نوشتارِ حاضر دو هدف کارکردیِ عمده دارد: اولاً درصددِ اثباتِ وجود مؤلفه‌های مدرن و نوجویانه در آثار صادقی برآمده است و ثانیاً با رویکردی درون‌سرزمینی، به جست‌وجوی ادلّه‌ای که می‌تواند پیدایشِ این مؤلفه‌ها را در ادبیات داستانی معاصر فارسی توجیه کند، پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات مدرن فارسی، بهرام صادقی، تأثیر و تأثر، توارد، رمان نو فرانسه.

---

* استادیار ادبیات تطبیقی، دانشگاه اصفهان (نویسندهٔ مسئول) ebsalimi@gmail.com
** دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی alaei.101_mina@yahoo.com
تاریخ دریافت: 1393/3/17، تاریخ پذیرش: 1393/5/15

1. مقدمه

جست‌وجوی مصرّانهٔ تأثیرپذیری همه‌جانبهٔ ادبیات معاصر ایران از جریان‌ها و مکاتب ادبی غرب و نادیده‌انگاشتن پیوست‌های جامعه‌شناختی و فرهنگیِ تولید یک اثر ادبی و حتی سهم خلاقیت فردی مؤلف در پیدایش یک متن، مطالعات ادبیات تطبیقی ایران را در چنبرهٔ انگاره‌های متزلزل و قابل خدشه گرفتار کرده است. در مطالعات تطبیقی ادبیات ایران این عارضه به‌طور چشم‌گیری در بررسی نوزایی‌ها و نوجویی‌های ادبیات داستانی معاصر وجود داشته و دارد. درواقع در این مطالعات پدیده‌هایی نظیر روند مدرن‌شدگی ادبیات داستانی معاصر ایران بیش از هر چیز معلول تأثیرپذیری تمام و کمال از ادبیات غرب دانسته شده است.

اگرچه در باب مدرنیسم ادبی، همچون ساحت‌های دیگر مفهوم «مدرنیته» تعریفی که کم و بیش مورد اتفاق نظر همگان باشد وجود ندارد، اما ادبیات معاصر ایران به هر حال با وجوهی از مدرنیته سروکار پیدا کرده و از این منظر دستخوش دگرگونی‌هایی شده است. آیریس زاوالا با تبیین مفهوم «مدرنیته در ادبیات»، پاره‌ای از مقولات مرتبط با این مفهوم را این‌چنین بیان می‌کند: «گفتمان‌های قائم به ذات، سربرتافتن از مجموعهٔ اصول سنتی، التقاطی‌گری، مرگ آرمانشهر، شکل‌شکنی، فقدان کارکرد، دگردیسی و پیوندشکنی، نگرش غیرخطی، مقطع‌نویسی، تزلزل جایگاه فاعل شناسا، و ...» (1998: 85). در بررسی‌های ادبیات معاصر فارسی این دگرگونی‌ها از نظرگاه توجه به مؤلفه‌های مبنایی سنت دیرپای ادبیات فارسی و گرایش‌های ناگزیر ساختاری و پی‌آمدهای تکنیکی‌شان کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند.

ما اگر چه در این مجال درصدد بررسی همه‌جانبه و مبسوط کاستی‌های چنین طرزتلقی‌ها و نتایج عموماً ناصواب آن‌ها نیستیم، اما بر این عقیده‌ایم که به هر روی، پافشاری بر اقتباسی‌بودن ادبیات مدرن فارسی از ادبیات غرب آن‌چنان بر عموم تحلیل‌ها و تبیین‌های انتقادی و توصیفی بررسی ادبیات معاصر ایران و به‌خصوص بر مطالعات ادبیات تطبیقی سایه افکنده که سهم عمدهٔ تحولات اجتماعی و تاریخی این سرزمین در نوجویی‌ها و نواندیشی‌ها در ساحت هنر و ادبیات نادیده گرفته شده است. درواقع، سهم عمدهٔ تحولات تاریخی و اجتماعی ایران، که عرصهٔ کشاکش‌ها و تحولات چشم‌گیر بوده است، قربانی بی‌اعتنایی و تقلیل‌گرایی شده است. به عقیدهٔ ما این تقلیل‌گرایی عمدتاً تحت تأثیر تسلط نوعی گفتمان شرق‌شناختی (orientaliste) است که از یک سو شرق و غرب را به‌مثابهٔ دو قطب تدافعی و

آشتی‌ناپذیر در برابر یک‌دیگر قرار می‌دهد و از سوی دیگر نوعی تفوق بی‌چون و چرا و مسلم برای کلیّت فلسفی و معرفت‌شناختی غرب قائل است. این نگرش وجه فعال و خلاق آفرینش‌های مستقل و درون‌سرزمینی ادبیات معاصر ایران را نادیده می‌گیرد و بر اساس باوری بدیهی انگاشته شده، منبع این دگرگونی‌ها را در فضای بیرون از اجتماع و فرهنگ ایران جست‌وجو می‌کند. در حالی‌که برای مثال، صرفِ تناظر، هم‌پیوندی، و هم‌نوایی درونمایه‌ها و ساختارهای داستانیِ آثار نویسنده‌ای همچون بهرام صادقی با نوجویی‌های جریانِ مرسوم به «رمان نو» در فرانسه به هیچ عنوان نمی‌تواند ثابت‌کنندهٔ تأثیرپذیری بلامنازَع بهرام صادقی از آن جریان باشد و از همین‌رو، می‌توان علت گرایش‌های نوجویانهٔ آثار او را در فضای درون تاریخ، اجتماع و فرهنگ ایران جست‌وجو کرد.

ما در این نوشتار با تکیه بر آثار بهرام صادقی به‌منزلهٔ بخشی مهم از تاریخ ادبیات داستانی معاصر ایران، این پرسش عمده را مطرح خواهیم کرد که صیرورت و تحول بن‌مایه‌ها و ساختارهای ادبی در آثار صادقی زاییدهٔ چه شرایطی است و در چه شرایطی دوام یافته است؟ آیا آن‌چنان که سکهٔ رایج بسیاری از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی و ادبی است، پیدایش آثار نویسنده‌ای همچون بهرام صادقی کاملاً تحت تأثیر مدرنیسم غربی و جنبش «رمان نو» در فرانسه بوده است یا همان‌طور که خود او بارها تصریح کرده است آثار او زمانی نوشته شده‌اند که هیچ نجوایی از یک جریان ادبی نظیر رمان نو در میان نبوده است؟

2. بحث و بررسی

1.2 پیشینهٔ تحقیق

نوآوری‌های رمان‌نویی در ادبیات داستانی معاصر ایران مورد واکاوی‌های پژوهشی قابل توجهی قرار گرفته است. از آن میان می‌توان به کتاب‌هایی نظیر *راهی به هزار توی رمان نو* و مقالاتی همچون «مبانی رمان نو»، «جستاری در شکل‌گیری مفهوم رمان نو»، و «دفاع از جامعه‌شناسی رمان نو» اشاره کرد. هم‌چنین با توجه به اهمیت نوجویی‌های بهرام صادقی، شمار قابل‌توجهی از مطالعات ادبی در زمینهٔ رمان نو به جنبه‌هایی از آثار وی پرداخته‌اند. برای اشاره به برخی از این پژوهش‌ها، می‌توان از کتاب‌هایی نظیر *خون آبی بر زمین نمناک* و *مسافری غریب و حیران: نقد و بررسی داستان‌های بهرام صادقی* و از مقاله‌هایی مانند «مؤلفه‌های رمان نو در داستان 'خواب خون' از بهرام صادقی» و «سنت ادبی و دینامیت‌های

بهرام صادقی؛ چند نکته در باب تخریب سنت در آثار بهرام صادقی» یاد کرد. هم‌چنین در باب مدرنیسم ادبی در ایران می‌توان به مقالاتی نظیر «بنیان‌های مدرنیسم در ایران» اشاره کرد. از این‌رو، مقالهٔ حاضر نخستین نوشتاری است که با تکیه بر آثار صادقی و سهم وی در ظهور رمان نو در ایران، نقش مسائل درون‌سرزمینی در پیدایش جنبه‌های نوگرایانهٔ آثار او را ارزیابی می‌کند.

2.2 بهرام صادقی، نسل شکست و «ادبیات نو»

بهرام صادقی، نویسندهٔ دههٔ 1340، با حدود 25 داستان کوتاه (در مجموعهٔ *سنگر و قمقمه‌های خالی*) و یک داستان بلند (*ملکوت*)، طی ده سال داستان‌نویسی (1335 تا 1346)، یکی از تأثیرگذارترین داستان‌نویسان ایرانی است. پس از جمالزاده و هدایت، که پیشگامان داستان‌نویسی جدیدند، صادقی را می‌توان نوآورترین نویسنده‌ای دانست که در عرصهٔ داستان کوتاه ظهور کرده و با به‌کارگرفتن عناصر داستانی نو و نگاه خاص خود، «فضای تازه‌ای در داستان‌نویسی ایران به‌وجود آورده و آن را وارد مرحلهٔ جدیدی کرده است» (بزرگ‌نیا، 1377: 184).

ظهور پاره‌ای از مشخصه‌های نامأنوس و نوظهور در داستان‌های صادقی، او را در زمرهٔ نویسندگان مدرن ایران قرار می‌دهد. او دربارهٔ مسائلی که نسلی را طی سال‌های بعد از کودتای 28 مرداد 1332 برآشفته کرده بود، حرف‌های تازه‌ای داشت و در بیش‌تر آثارش واخوردگی، یأس و شکستِ این سال‌ها را به نمایش گذارده است. او حتی «طنز گزنده‌اش را متوجه بی‌بتگیِ 'نسل شکست' می‌کند» (عابدینی، 1369: 207). داستان‌های وی با نمایاندن واقعیت‌های دردناک زندگیِ انسان شهری امروز، که مجموعه‌ای است از تضادهای جسمی و روحی (همان: 223)، از جملهٔ بدیع‌ترین نمونه‌های داستان‌نویسیِ فارسی به‌شمار می‌آیند. به عقیدهٔ بسیاری، آثار بهرام صادقی بخشی از زندگی‌نامهٔ انسانِ معاصر در این سرزمین است؛ «زیرا نوشته‌های او کارنامهٔ دو دهه از تاریخ زندگی اجتماعی خود ماست» (گلسرخی، 1377: 267). این آثار زندگی قشرِ متوسط را پس از شکست کودتای سال 1332 به بهترین شکل نشان می‌دهد و به نوعی «می‌توان گفت محصول آن زمانهٔ ویران است» (بزرگ‌نیا، 1377: 187). از این‌رو، آثار او اغلب تداعی‌کنندهٔ اضطراب و خفقان حاکم بر این سال‌ها بوده و همان‌گونه که گفته شد، «مهم‌ترین مضمون داستان‌هایش جست‌وجو در عمیق‌ترین لایه‌های ذهنیِ بازماندگانِ نسل شکست است» (عابدینی، 1369: 218).

ناگفته پیداست که تحولات جامعهٔ معاصر ایران بی‌تردید در ساحت ادبیات نیز، تبعیت از الگوهای جدیدی را ایجاب می‌کرده است. الگوهایی که بازتابندهٔ این دگرگونی‌ها و تغییرات باشند. در پی حوادث دههٔ 1340 که نوعی «گسست در تاریخ و فرهنگ ایران محسوب می‌شود» (همان: 193)، صادقی با پس‌زدن قالب‌های مرسوم داستان‌نویسی، سعی در نمایاندنِ واقعیات دگرگون‌شدهٔ عصر خویش دارد. عموم داستان‌های او به نوعی «تمثیلی ظریف ولی نه از روی عمد از زندگی دههٔ سی تا چهل» به‌شمار می‌آیند (ساعدی، 1377: 118) و نوعی بازآفرینی از این دوران محسوب می‌شوند. آثار او به طور کلی از سبک و سیاق معمول داستان‌نویسی آن دوران روی برتافته و نمایان‌گر تحولات جاری در جامعهٔ آن روز هستند و بدیهی است که شکل نوینی از داستان را به ادبیات عرضه کنند. از همین‌روست که جامعه‌ای ازهم‌گسیخته، فرورفته در لاکِ انزوا و خفقانِ شدید، زندگیِ بی‌هدف و پوچِ شخصیت‌های گیج، متحیر، سرخورده، و درمانده از شناختِ هویت واقعیِ خویش، فضایِ عمدهٔ داستان‌هایش را تشکیل می‌دهند. به گفتهٔ خودِ صادقی، شخصیت‌های داستان‌های او «دائم به مرحله‌ای از پوچی می‌رسند که واقعاً احساس می‌کنند نمی‌توانند خودشان را راضی کنند...» (1377: 111). از این منظر، درون‌مایه‌های آثار وی «زوال و یأس یک دورهٔ کابوس‌وار و بی‌حاصل را، همراه با آرزوی عدالتِ اجتماعی باز می‌نمایانند» (عابدینی، 1369: 195).

به هر روی، آنچه بهرام صادقی را از نویسندگان هم‌عصر خود متمایز می‌سازد، تلاش او برای ایجاد ساختارهای جدید در داستان‌نویسی است؛ ساختارهایی که متناسب با مفاهیم و مضامین تغییرشکل‌یافتهٔ زمانهٔ او باشند. به‌زعم صادقی، آرمان‌ها و اندیشه‌هایی که نسل قبل بدان دل بسته بود اکنون فروریخته است. از همین‌روست که دغدغهٔ اساسی او، دست‌یافتن به سبکی متمایز از شیوه‌های مرسوم داستان‌نویسی و تکنیک‌های رایج زمان است. داستان‌هایش اغلب هیچ‌گونه تطابقی با الگوهای متداول ندارند و به نوعی معرّف مرحلهٔ مهمی از شکل‌گیری «ادبیات نو» در ایران هستند (مطیعی، 1377: 170). داستان‌های صادقی در آغاز فعالیتِ نویسندگی‌اش، قالبی اجتماعی‌نگار دارند، ولی او بعدها در جست‌وجوی کشف زبانی تازه، این رئالیسم اجتماعی را وامی‌نهد و به فرم داستان تمایل بیش‌تری نشان می‌دهد. همین باعث می‌شود که داستان‌هایش از لحاظ تنوع و تازگی در شکل و شیوه‌های داستان‌گویی گاه حتی شکل مصاحبه، سخنرانی، نامه‌نگاری، و تک‌گویی به خود بگیرند. رویکردهای

مدرنی که با نگارش *بوف کور* صادق هدایت آغـاز گردیـد و در سـنگ *صـبور* صـادق چوبک و *شازده احتجاب* هوشنگ گلشیری از سـرگرفته شـد، بعـدها در داسـتان‌هـای صادقی نظیر *ملکوت* و حتی در برخی داسـتان‌هـای کوتـاه او و چـون *خـواب خـون* بـه صورت چشم‌گیری ظهور و بروز می‌یابند. برای مثال صادقی در شماری از داستان‌هـای مجموعهٔ *سنگر و قمقمه‌های خالی* از جلوه‌نمایی فضاهای رازآمیز و وهم‌انگیز فراواقعی در میان واقعیت‌های عینیِ زندگی، یا به تعبیر دیگر، ورود واقعیت‌های عادی در دنیایی مه‌آلود و ماوراء طبیعی بهره می‌برد. حتی این بازآفرینی او از دنیای پر وهم و خیال کـه در سازوکارهای معمول و مرسوم دنیای واقعی نمی‌گنجد، گاه با دنیای سوررئالیست‌هـا مقایسه شده است.

در نتیجهٔ نابسامانی‌های سال‌های دههٔ 1330 و 1340، ادبیات آشکارا از مفاهیمی نظیر «تعهد» روی‌گردان شده و در انفعال نومیدانه و بدبینانه‌ای فرومی‌رود و به روایـت‌هـای تمثیلی و اسطوره‌ای گرایش پیدا می‌کند. صادقی نیز هم‌چـون دیگـر نویسـندگان نسـل شکست، در مواجهه با اختناق فضای حاکم، از روی‌آوردن به مباحث اسـاطیری غافـل نمانده و *ملکوتِ* وی با درهم‌آمیختنِ رؤیا و واقعیت و با الهام از تقابلِ همیشگیِ شیطان و خدا، نیکی و تباهی، و تیرگی و روشنی، نمونه‌ای از بازگشتِ نوجویانه به داسـتان‌هـای تمثیلی و اسطوره‌ای است. صادقی گاه از ماجراهایی کاملاً واقعی و روزمره، برداشت‌های فراطبیعی و تمثیلی ارائه می‌کند و به داستان بُعدی نمادین می‌بخشد. برای مثال «حضور مرد بلندقد مرموز در داستان‌های صادقی به عنوان نماد سرنوشت یا پیام‌آور جنون و مرگ یا شیطان، نوعی گرایش فراطبیعی به مرموزات» است (عابدینی، 1369: 221). بنـابراین، داستان‌های او آغشته به رمز و رازی وهم‌گونه می‌شوند و گاه حتـی «گیجـی و حیـرت خواننده» را برمی‌انگیزند (ساعدی، 1377: 117).

> دنیای آثار صادقی، در آغاز دنیایی است عینی کـه مسـائلش ریشـه در واقعیـت دارد ... امـا کم‌کم تبدیل می‌شود به دنیایی پر از نشانه و علامت ... که فضای حاکم بر آن، فضایی اسـت وهم‌آلود و شخصیت‌هایش چندلایه و حتی مبهم‌اند (بزرگ‌نیا، 1377: 185-186).

با توجه به این نکته که ادبیـات سـنتی ابهـامی کـه در جـایی از مـتن گشـوده نشـود را برنمی‌تابد (احمدی، 1370: 644)، بدیهی است که این فضـای رمزآلـود سـاخته و پرداختـهٔ داستان‌نویسیِ نوینی است که براساسِ آن، اثر آکنده از ماجراها و شخصیت‌هـایی اسـت کـه تلاش خواننده برای درک و دست‌یابیِ به تصویری دقیق از آن‌ها، به جایی نمی‌رسد.

3.2 مؤلفه‌های نوظهور و نوجویانه در آثار بهرام صادقی

داستان سنتی فارسی، به سبب توجه و پرداختن به تمامی جنبه‌های داستانی مورد قبولِ عام واقع می‌شد. اکثر داستان‌های فارسی سرگذشت اشخاصی با مشخصات کامل را در زمان و مکانی برگرفته از واقعیت روایت می‌کردند، اما به‌تدریج با تحول شیوه‌های روایی در تاریخ داستان‌نویسی فارسی، نویسنده‌ای چون بهرام صادقی «از اصل سنتی روایت رویگردان شد» (سیدحسینی، 1384: 1067) و شیوه‌های داستان‌پردازیِ او هربار بخشی از مختصاتِ پذیرفته‌شده و معهود را از دست دادند. ازجمله تحولاتی که در نگاه اول توجه خوانندهٔ آثار صادقی را به خود جلب می‌کند، دگردیسی و استحالهٔ شخصیت است.

1.3.2 استحاله و التقاط شخصیت

شخصیت در اکثر داستان‌های فارسی، به واسطهٔ دارابودن پاره‌ای از خصلت‌های فیزیکی و رفتاری، خود را تمام و کمال به خواننده می‌شناساند. دسته‌ای دیگر از خصلت‌های کسان داستان باطنی بوده و مخاطب به واسطهٔ آن‌ها درمی‌یابد که با چگونه فردی مواجه است. گاهی نیز در رویارویی با مجموعه‌ای از حوادث و موقعیت‌ها، شخصیت در برخورد با دیگر کسان داستان یا حتی در خلال حوادث و کشمکش‌ها شناسانده می‌شود. اما همان‌طور که اشاره کردیم، به دنبال تحول مبناهای مرسوم و معهودِ داستان فارسی، ساختار و ریخت شخصیت‌ها نیز دستخوش دگرگونی شد. در طی این فرایند، خواننده شاهد از دست‌رفتن تدریجی جنبه‌هایی است که روزی او را برای شناسایی این عنصر داستانی یاری می‌کردند. قهرمان داستان سنتی فارسی اکنون در آثار صادقی به شبحی تقلیل یافته که کوچک‌ترین توانایی در برقراری ارتباط ندارد و درحقیقت بریده و جداافتاده از تمامی پیوندهای اجتماعی‌اش وصف می‌گردد: «قهرمان تنها و بی‌پناهی که آن‌چنان در حال جدال با خویشتن است که دیگران را یا نمی‌فهمد یا نمی‌بیند» (صدر، 1380: 61). این‌جاست که صحبت از بی‌هویتی کسان داستان‌های صادقی به میان می‌آید و شخصیت به‌تدریج به فردی تبدیل می‌شود «که فاقد هرگونه هویت خاص بوده و مانند سایه‌ای است که فقط حضورش احساس می‌شود» (بیضاوی، 1380: 23).

شخصیت‌های صادقی «در چهارچوب تعاریف متداول از شخصیت‌ها نمی‌گنجند» (نفیسی، 1377: 139). آن‌ها نظیر رهگذرانی اثیری هستند که از خیابان یا کوچه‌ای می‌گذرند و به‌غایت آواره و سرگردانند. آدم‌های مسخ‌شده‌ای که در ظاهر افکار، رفتار،

احساسات و زندگی شناخته‌شده‌ای دارند، اما «در باطن، مبتذل و مسخره می‌نمایند و صددرصد عادی نیستند» (صادقی، 1377: 105).

نام افراد در داستان‌های سنتی فارسی تداعی‌کنندهٔ «بار عاطفی و اجتماعی و نشان‌دهندهٔ خاستگاه فکری نویسنده است» (اخوت، 1371: 169). در حالی‌که در ادبیات داستانیِ مدرن، اسم شخصیت‌ها مسخ شده و به‌ظاهر معنای خاصی به ذهن خواننده متبادر نمی‌کند. این اسامی «گاه تا حد یک حرف اختصاری تقلیل پیدا کرده» و هویت مشخصی را تداعی نمی‌کنند (لالاند، 1374: 39). در اغلب داستان‌های صادقی این مسئله نمود بارزی می‌یابد. برای مثال در داستان «خواب خون»، اسم یکی از اشخاص «ژ...» و نام دیگری «مرد بلندقد مرموز» است یا در داستان *ملکوت* نام یکی از اشخاص «م. ل.» بوده که به نوعی می‌تواند تداعی‌کننده نام داستان نیز باشد.

این شخصیت‌های داستانی بهرام صادقی که عموماً به‌صورت «التقاطی و مبهم» توصیف می‌شوند، در جرگهٔ «بازماندگانِ نسلِ شکست» قرار دارند (عابدینی: 1369: 218). گروهی مأیوس، واخورده، گیج، متحیر، سردرگم و بی‌آرمان که بخش مهمی از اجتماع این سال‌ها را تشکیل می‌دهند. شخصیت‌های او «طبقهٔ متوسط سرگردان و سردرگمی» (ساعدی، 1377: 122) را می‌نمایانند که به‌سان ارواحی سرگردان در کوی و خیابان آواره‌اند و همین آوارگی، حکایت از سردرگمی و بی‌ریشگی آنان دارد. ابتذالِ همین بی‌هویتی و روزمرگیِ بی‌حاصل، باعث خلق شخصیت‌هایی سرگردان و پوچ‌اندیش شده که هیچ امیدی به خلاصی ندارند. در بسیاری از صحنه‌های «خواب خون» و «کلاف سردرگم»، آشفتگی و نابسامانیِ راوی و شخصیت‌ها پیرنگ اصلی داستان را تشکیل می‌دهد.

گاه نیز مرز میان کسانِ داستان روشن نبوده و خواننده در تشخیص آن‌ها دچار مشکل می‌شود: «کسانِ داستان سیمایی شفاف ندارند. شخصیت‌ها سخت به هم شبیه، اما به همان اندازه هم ناهمانندند. خواننده سرانجام هم نمی‌فهمد کسان داستان کیانند؟» (اسحاقیان، 1386: 14-15). نمونهٔ این التقاط و ابهام در داستان *ملکوت* در قالب شخصیت «ساقی» و در داستان «خواب خون» در قالب شخصیت چندگانهٔ راوی رخ می‌نمایاند. در این داستان، هر چهار شخصیت درواقع یک نفر، همان راوی، هستند و این نوجویی از بدیع‌ترین روش‌های داستان‌نویسی صادقی است. حتی می‌توان گفت که آنچه داستان «خواب خون» را از نمونه‌های مشابه رمان‌نویی متمایز می‌سازد، کشته‌شدن شخصیت به دست خود اوست و این‌جاست که می‌توان گفت صادقی در تکنیک‌های

جدید شخصیت‌پردازی، حتی از همتایان رمان‌نویی خود نظیر روب گریه و میشل بوتور هم فراتر رفته است.

2.3.2 افول محتوای تعهدگرایانه

در داستان‌نویسی سنتی فارسی عموماً مجالی فراهم می‌آمد تا نویسنده آنچه را جامعه برای رفتار و گفتار مردم می‌پسندید، ارائه کند. نویسندهٔ سنتی قالبی از بایدها و نبایدهای اجتماعی در دست داشت و آثارش ملزم یا متمایل به حرکت در بستر این هنجارها بود. با تحولات جامعهٔ معاصر ایران، به‌تدریج نویسندگان جریان‌های نو داستان‌نویسی به جای محوریت‌دادن به درونمایه‌های ایدئولوژیک و تعهدگرای اجتماعی، با مکتب‌هایی که ادبیات را به ابزار تبلیغ ارزش‌های عمومی یا جناحِ خود مبدل کرده بود، به مخالفت برخاستند: می‌توان گفت بسیاری از نویسندگان مدرن «ضمن ردّ هرگونه داعیه‌ای در زمینهٔ رسالت اجتماعی و سیاسی از خوانندگان آثار خود تنها توقع دارند در پی کشف راز و رمز ساختار اثر، طرح داستان، هزارتوی رخدادهای نمادین و آغاز و پایان رمان و جز آن باشند» (همان: 21-22). گویی از این زمان به بعد آنچه اهمیت دارد ادبیات به معنای محض کلمه و جدا از هرگونه اندیشه و اعتقادمحوری است.

پس از ظهور کودتای 28 مرداد، آرمان‌ها و اندیشه‌هایی که نسل‌های قبل بدان دل بسته بود، فروریخته و به تبع آن عنصر محتوانگری در ادبیات به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود. چنان‌که می‌دانیم در ادبیات معاصر ایران، داستان‌های بهرام صادقی نمایندهٔ این غیبت تدریجی «تعهد و محتوا» از ادبیات پس از سال‌های واقعهٔ 28 مرداد 1332 به‌شمار می‌آیند. داستانِ خوب از نظرِ صادقی داستانی است که مبناهای آرمان‌گرایانه و تعهدگرای معهود خود را از دست داده و میدان وسیعی برای جولان نوآوری‌های ساختاری و صوری فراهم آورده باشد.

3.3.2 تحول در تکنیک‌های روایی

در داستان‌نویسی سنتی فارسی، شیوه‌های داستان‌نویسی کلاسیک که بر قراردادهایی از پیش تعیین شده تکیه داشت، بر ادبیات حاکم بود. محترم‌شمردن این روش‌ها با شکل‌گیری رئالیسم ادبی قوت بیش‌تری یافت. نویسندگان واقع‌گرای ایران، همچون رئالیست‌های فرانسوی قرن نوزدهم، «همه چیز را از صافی فرهنگ، اخلاق، سیاست، و اشارات اندیشه‌گرانه گذر می‌دادند و می‌پذیرفتند که سرانجام به بیان قالبی و طرح کلیشه‌های تکراری برسند» (احمدی، 1370: 227). به‌تدریج با رنگ‌باختن محتواگرایی در

آثار، ادبیاتِ مدرن فارسی به مضمون‌ها و سبک و سیاق‌های پیشین به دیدهٔ انکار نگریست و همین مسئله چاره‌اندیشی برای یافتنِ ساختارهای نوین را ضروری کرد. این سبک و سیاق‌های نوین، با «تکیه بر اهمیت عامل صناعت در هنر» (گویتی سولو، 1374: 272) و با ادعای بی‌محتواسازیِ ادبیات، «با نفوذ ایدئولوژی در داستان» به مخالفت پرداختند (مول پواَ، 1374: 34) و روش‌های معهود سنتی را برنتابیدند.

بهرام صادقی با سرپیچی از الگوهای عامه‌پسند قبلی، به نوعی ساختارشکنی در زمینهٔ داستان‌نویسی روی می‌آورد و به سبب این هنجارشکنی در ساختار روایت، روند منطقی و منسجم و یک‌دست در سیر حوادث داستان را نمی‌پذیرد. در بسیاری از داستان‌های او، نه جذابیت موضوع برای نویسنده اهمیت دارد، نه تسلسل منطقی حوادث و نه شخصیت‌های داستان. گاه موضوع فقط قالبی است برای بازنمایاندن سلسله حوادثی که ممکن است هیچ ربطی به هم نداشته باشند. در چنین داستان‌هایی، خواننده ناگزیر است بخش‌های گوناگون را چون تکه‌های پازلی کنار هم بچیند تا به درک بهتری از داستان نزدیک شود. این‌جاست که داستان بدون شرکت فعّال خواننده و سعی او در تکمیل اثر، موجودیت نمی‌یابد. به عبارت دیگر تا زمانی که خوانَنده نتواند یا نخواهد داستان را بر اساس اشاره‌های نویسنده در ذهنش بازآفرینی کند، خوانشِ واقعی صورت نمی‌گیرد.

در داستان‌های صادقی، بی‌قاعدگی، که مختصِ سبک روایی اوست، باعث می‌شود تا فضایی از تردید و عدم قطعیت داستان را فرا بگیرد و «خواننده در فهم داستان دچار ابهام شود» (محمودی، 1377: 168). البته بهره‌گیری از سبک بریده بریده و نامنسجم نوشتار و کافی‌نبودن اطلاعات ارائه‌شده باعث ناتوانی مخاطب در فهم دقیق داستان نمی‌شود. این مسئله یعنی پریشان‌نمایی و گسسته‌واری ظاهری از نوآوری‌های خاصّ آثار صادقی به‌شمار می‌رود. این سبک قرابتِ ویژه‌ای با یکی از روش‌های متداول رمان نونویسان یعنی استفاده از تکنیک‌های سینمایی دارد. چنان‌که می‌دانیم اغلب رمان نونویسانِ فرانسوی نظیر آلن روب گریه و مارگریت دوراس جز رمان، فیلم‌نامه هم نوشته‌اند و یکی از شگردهای برجستهٔ آن‌ها در رمان‌نویسی بهره‌جویی از برش ناگهانی رخداد و صحنه و پرداختن به رخداد و صحنه‌ای دیگر است. صادقی نیز در داستان‌هایش از این تکنیک بی‌بهره نمانده است. مثلاً در داستان «خواب خون»، ماجرا از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر در نوسان است و مخاطب مجال خوگرفتن به اندیشهٔ نویسنده را نمی‌یابد و دچار سردرگمی می‌شود. در داستان‌هایی نظیر «فردا در راه است»، «کلاف سردرگم»، «نمایش در دو پرده»، «سنگر و

قمقمه‌های خالی» و «با کمال تأسف» نیز نمونه‌هایی از این تکنیک‌های سینمایی را می‌توان یافت. علاوه بر این، در این داستان‌ها حادثه‌پردازی عموماً جایگاه پیشینِ خود را از دست داده و کشمکش‌ها اغلب راه به جایی نمی‌برند. این داستان‌ها آغاز و فرجام خاصی ندارند. عموم آن‌ها به شکلی غیرمعمول شروع شده و به صورتی پیش‌بینی‌نشده پایان می‌یابند. گویی خواننده از وسط ماجرا به درونِ قصه پرتاب شده است.

4.3.2 توصیف دقیق، جزئی‌نگر، و وسواس‌گونهٔ اشیاء

چنان‌که گفتیم داستان‌های بهرام صادقی واکنشی آشکار در برابر مبناهای معهود داستان سنتی فارسی و مخصوصاً انواع رئالیستیِ آن است. با این حال، او از میان مشخصه‌های رمان‌های رئالیستی، به «توصیف‌های جزئی‌نگر» به دیدهٔ احترام نگریسته است. از این‌رو، توصیف جزئی‌نگر اشیاء جزء لاینفک داستان‌های او به‌شمار می‌آید. در آثار بهرام صادقی، به دنبال فروریختن صبغهٔ پراهمیت پدیدهٔ انسانی در مقابل اشیاء، چنین به‌نظر می‌رسد که توصیف دقیق و جزء به جزء اشیاء مادی که انسان را احاطه کرده مقدم بر همه چیز است، تا بدان جا که توصیفِ مفصلِ اشیاء، جای توصیف‌های مربوط به شخصیت‌های داستان سنتی را گرفته است.

تا به امروز، صادقی در ادبیات داستانی معاصر ایران، به افراط و وسواس‌ورزی در توصیفات شناخته‌شده است و داستان‌های او اغلب گزارشی دقیق و ریزبینانه از جزئیات زندگی و مظاهرِ آن ارائه می‌دهند. درواقع بهره‌گیری فراوان از توصیف جزئی‌نگر و وسواس‌گونه در داستان‌های صادقی دست‌افزاری بوده که به یاری آن به پردازش زمانهٔ رنجور، بیمار، و زخم‌خورده روی آورده است.

در اغلب آثار صادقی، با ازبین‌رفتن جایگاه ویژهٔ شخصیت، عنصر شیء جایگزین عامل انسانی می‌شود. داستان سنتی فارسی، تماماً به وصف ماجراهایی از یک یا چند فرد در قالب زندگی خانوادگی یا اجتماعی می‌پرداخت؛ حال آن‌که در داستان جدید فارسی، ابتذال جامعهٔ بی‌آرمان باعث به حاشیه‌رانده‌شدن کسانِ داستان می‌شود و این با آنچه در غرب باعث به‌حاشیه‌راندن وجههٔ مؤثر عامل انسانی در داستان شده است، یعنی تفوق تکنوکراتیسم و ماشینیسم، فرق دارد. در داستان‌های صادقی، اشخاص در گردابِ روزمرگی دست و پا زده، دستاویزی نمی‌یابند و در ادامه در لاک انزوا فرو می‌روند. جامعهٔ نابسامان و آرمان‌ستیز، آن‌ها را به حاشیه می‌راند و این‌جاست که در مقابل دنیای منجمد و

رنگ و رو رفتهٔ انسان‌ها، داستان به توصیف اشیاء بسنده می‌کند و شخصیت را تابعی از شیء قلمداد می‌کند (ساعدی، 1377: 119).

3. چرایی پیدایش مؤلفه‌های نوجویانه در آثار بهرام صادقی

صادقی بارها اذعان داشته که آثارش را زمانی نوشته که هنوز هیچ زمزمه‌ای از جریان «رمان نو» در میان نبوده است (صادقی، 1377: 103). او در داستانِ نونویسی گاه حتی از همتایانِ اروپاییِ خود فراتر رفته و پیش از آن‌ها به خلاقیت‌ها و نوجویی‌هایی دست زده که البته امروزه به‌مثابه مبناهای هنری و ادبیِ رمان نوی فرانسه شناخته می‌شوند، اما این‌که این نوآوری‌ها از کجا سربرآورده جای بسی تأمل دارد؛ زیرا همان‌گونه که می‌دانیم مکاتب و جنبش‌های ادبی نه در خلأ زاده شده و نه بی‌ریشه و بی‌مبنا دوام می‌آورند. آیا اقرار مؤکد صادقی توجه ما را به این مسئله جلب نمی‌کند که می‌توان کلّیتِ نوآوری‌ها و نوجویی‌های او را نتیجهٔ تطور سیر مدرن‌شدگی ادبیات داستانی ایران و تحولاتی که در ایرانِ آن زمان به وقوع پیوسته دانست؟

1.3 تطّور و تحوّل اجتناب‌ناپذیر ادبیات داستانی فارسی

شکل‌گیریِ آثارِ ادبی در هر جامعه‌ای در وهلهٔ نخست، تحت تأثیر کلّیتِ فرهنگی آن جامعه است و بسته به عمق و غنای این مؤلفه، ادبیات آن جامعه نیز رشد و تحول می‌یابد. ادبیات فارسی از دیرباز مشحون از آثار داستانی‌ای بوده است که همواره شگفتی و ستایش همگان را برانگیخته‌اند. در *اوستا*، کتاب مقدس ایرانیان قدیم، داستان‌هایی دربارهٔ شخصیت‌های اساطیری و پهلوانی ایرانیان چون کیومرث، هوشنگ، جمشید، افراسیاب، کیخسرو، و غیره آمده است که البته بن‌مایه‌هایی دینی دارند (عسگری حسنکلو، 1386: 10). پس از آن کتاب‌های معروف و معتبر پهلوی مانند *کارنامهٔ اردشیر بابکان*، در سرگذشت افسانه‌آمیز اردشیر ساسانی، و *یادگار زریران*، در شرح نزاع‌های دینی میان گشتاسب و ارجاسب، از نمونه‌های داستان‌نویسی به شمار می‌روند (تمیم‌داری، 1377: 45). یکی دیگر از کهن‌ترین نمونه‌های داستانی به نگارش درآمده که نام و نشانی از آن بر جای مانده و به ما رسیده است، *هزار افسان* است که از بنیادی‌ترین آبشخورهای *هزار و یک شب* شمرده می‌شود. *کلیلک و دمنک*، به زبان پهلوی ساسانی که در زمان انوشیروان از هند به ایران آورده شد، نیز در همین دسته قرار می‌گیرد (کزازی، 1376: 273-274). اثر داستانی دیگری که از دورهٔ

ساسانی برجای مانده است، *ارداویرافنامه* نام دارد که سرگذشت تخیلی معراج روح یک موبد زرتشتی به جهان پس از مرگ و دیده‌های وی از دوزخ، برزخ، و بهشت را به تصویر می‌کشد (عبادیان، 1379: 105). بعدها در دوران اسلامی نیز سنایی غزنوی *سیر العباد الی المعاد* را در همان عوالم سروده است. داستان‌هایی که از زندگی عرفا و مقامات و کرامات آن‌ها روایت می‌شود نیز گاهی شباهت بسیاری به داستان امروزی یا روایت‌پردازی امروزی داستان دارند. *تذکرة الاولیای* عطار، درخصوص زندگی اولیاء، عرفا، و صوفیان، سرآمد همهٔ این آثار است و آن‌گاه که نویسنده به شرح زندگی یکی از عرفا می‌پردازد درواقع با خلق یک اثر داستانی کوتاه فاصله چندانی ندارد (عسگری حسنکلو، 1386: 14).

پاره‌های فراوانی از کتب دیگری مانند *تاریخ بیهقی* نیز گاه به یک داستان کوتاه امروزی شباهت پیدا می‌کنند. *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه*، *قابوسنامه* و *سیاستنامه* نمونهٔ چنین کتاب‌هایی هستند (همان). البته آثار دیگری نیز بوده است که با توجه به عدم امکان بازسازیِ نسخه‌های اصلیِ آن‌ها، هرگز نامشان برده نمی‌شود.

علاوه بر سابقهٔ دیرپای این آثار منثور داستانی در ادبیات فارسی، انواع آثار منظومی نیز از آغاز تا به امروز وجود داشته‌اند که روایت داستان‌های کوتاه و بلند تعلیمی یا عاشقانه در قالب شعر بوده‌اند و از آن جمله می‌توان به منظومهٔ *ویس و رامین* از فخرالدین اسعد گرگانی اشاره کرد. به‌تدریج و با شکوفایی شعر کلاسیک فارسی داستان‌های بسیاری به نظم درآمدند. *شاهنامهٔ فردوسی* را شاید بتوان بزرگ‌ترین گنجینهٔ این داستان‌های حماسی ـ پهلوانی منظوم به‌شمار آورد (همان: 12) و داستان‌های عاشقانهٔ منظوم را می‌توان در خمسهٔ *نظامی* و مقلدانش سراغ گرفت. همچنین داستان‌های عارفان یا داستان‌هایی که به دلایل تعلیمی و اخلاقی در خلال متون منظوم عرفانی آمده است، بخش دیگری از داستان‌سرایی کلاسیک فارسی را تشکیل می‌دهند. این نوع استفاده از داستان که از سنایی شروع می‌شود، با عطار نیشابوری و جلال‌الدین محمد بلخی، در مثنوی‌های عارفانه‌اش، به طور چشمگیری تداوم می‌یابند (همان: 13). از میان اینان، آفرینشگرانی همچون مولوی به نفس قصه‌پردازی و داستان‌سرایی اهمیت به‌سزایی داده‌اند. مولوی داستان را نه تنها برای تبیین معانی عرفانی به‌کار گرفته است، بلکه نفس داستان‌پردازی و جذاب‌کردن آن نیز برای او اهمیت بسیار داشته است (پورنامداریان، 1380: 306).

این روندِ داستان‌سراییِ ادبیاتِ کلاسیکِ فارسی پس از قرن دهم و تا روزگار ما، هم‌چنان با تحولات و نوزایی‌های چشمگیری همراه بوده است. رمان معاصر فارسی با

انتشار *سرگذشت حاجی بابای اصفهانی* به قلم میرزا حبیب اصفهانی آغاز می‌شود. این رمان سرشار از وقایع تاریخی و اجتماعی عصر قاجار، لطایف و بدایع، آداب و رسوم و عقاید ایرانیان، و شیوهٔ مملکت‌داری حاکمان قاجار است. بعدها با ظهور صنعت چاپ، تأسیس مطبوعات و گسترش ترجمه از زبان‌های اروپایی، رمان‌هایی همچون *امیرارسلان نامدار*، *کتاب احمد* و *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ* نوشته می‌شوند. گرایش‌های ملی‌گرایانه و جست‌وجوی اساطیر کهن بر داستان‌نویسی این دوره همچون *شمس و طغرا*، *عشق و سلطنت*، *دام‌گستران*، *دلیران تنگستان*، *هما*، *زیبا*، و *دسیسه* تأثیر گذاشته است (روح‌بخشیان، 1378: 146). این دوره آغاز دورهٔ ستیز و بلاتکلیفی است، دوره‌ای که در آن «کهنه» رو به افول نهاده و «تازه» هم‌چنان در حال شکوفاشدن است.

با این همه گفته می‌شود که رمان مدرن در ایران با *بوفِ کورِ* صادق هدایت آغاز می‌شود؛ همان‌طور که داستان کوتاه با *یکی بود*، *یکی نبود* جمالزاده شروع شده است. پس از هدایت، نویسندگانی نظیرِ بزرگ علوی و صادق چوبک رفته‌رفته آثار خلاقانه و نوجویانه‌ای ارائه می‌کنند. چوبک با همان نخستین مجموعهٔ داستان‌های خود به نام *خیمه‌شب‌بازی*، برداشت‌های ژرفی از انگیزه‌های درونی رفتار انسانی به دست می‌دهد که در ادبیات نوین ایران چندان رایج نیست. او در آثار خود از دستاوردهای روانکاوی بهره برده است و در پیِ تلاش‌های نوجویانه‌اش در *سنگ صبور* حتی از تکنیک‌های سوررئالیستی هم استفاده می‌کند. داستان‌نویسان متعدد دیگری نیز هستند که در زمان خود دست به نوجویی زده‌اند که از آن جمله می‌توان به دشتی، آل احمد، گلستان، و نظایر آن‌ها اشاره کرد. با این حال نویسنده‌ای که در مسیر ممتدِ نوجویی‌ها و تحول‌گرایی‌ها در ادبیاتِ داستانیِ معاصر ایران به چهره‌ای شاخص تبدیل می‌شود، بهرام صادقی است که از او به عنوانِ «نمایندهٔ رمان نو» در ایران یاد می‌کنند.

از همین مسئله که در هر دورهٔ تاریخی ایران، ادبیاتِ جدیدی شکل گرفته می‌توان دریافت که ادبیات داستانیِ ایران اولاً ادبیاتی با پشتوانهٔ سترگ چندین هزار ساله است، ثانیاً این ادبیات همواره در جست‌وجوی طرحی نو، راه‌های نرفتهٔ بسیاری پیموده و در مسیر نوجویی و نوزایی هیچ‌گاه از پای ننشسته است، و ثالثاً می‌توان چنین فرض کرد که بخش اعظمِ تحولات و نوجویی‌هایش ریشه در تحولات اجتماعی ـ فرهنگیِ درون‌سرزمینی دارد؛ بنابراین، می‌توان به این مسئله اذعان داشت که آثار بهرام صادقی پاره‌ای اجتناب‌ناپذیر از این روند مدرن‌شدگی در ادبیات داستانی ایران هستند. هم‌چنان‌که امروز هم ادبیات داستانی

معاصر و به‌خصوص حوزهٔ داستان کوتاه به صورتی بدیهی در حال به‌کار بستن و فربه‌کردن نوجویی‌های امثال صادقی در ساختار و بن‌مایه‌های داستانی است.

2.3 تأثیر پویای تحولات اجتماعی ـ تاریخی بر مدرنیسم ادبی بهرام صادقی

عنصر دیگری که سنگ بنای تحولات ادبیات را شکل می‌دهد تحولات اجتماعی هر زمانه است. چنان‌که می‌دانیم ادبیات هر دوره تحت تأثیر شرایط و موقعیت‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی آن دوران شکل می‌گیرد و تاریخِ ایرانِ معاصر از موقعیت‌های گوناگون و تأثیرگذار اجتماعی خالی نبوده است. ادبیات داستانیِ پس از انقلاب مشروطیت، با روی آوردن به سادگی و نزدیکی به زبان گفتار و محاوره و به‌کارگیری واژگان و اصطلاحات عامیانه، توانست خود را با تودهٔ مردم همراه کند، «تا آن جا که شور و شوق گرایش به عوام به مفهوم بهره‌وری از زبان و بیان عامیانه در آثار ادبی این زمان، نشانهٔ نوگرایی و تجدد به‌شمار می‌آید» (اکبری شلدره‌ای، 1382: 36). با در هم شکستن بسیاری از سنت‌های پیشین ادبی، نثر فارسی آزاد و رها شروع به بالیدن کرد و در پی آن، جهان جدیدی به روی ادب فارسی و فارسی‌نویسان گشوده شد (همان: 38). بدین‌ترتیب، نویسندگان بسیاری به خلق آثار داستانی اعم از رمان و داستان کوتاه اقدام کردند. نخست «رمان‌های تاریخی» و سپس «رمان‌های اجتماعی» بسیاری خلق شدند که هر یک به‌گونه‌ای اوضاع و احوالِ روزگار و اهل زمانه را به نمایش گذاشتند. آثار داستانی نویسندگانی چون طالبوف تبریزی، زین‌العابدین مراغه‌ای، فتحعلی آخوندزاده، و مقالات طنز علی‌اکبر دهخدا، با نام *چرند و پرند*، باعث تحول اجتماعی گسترده و تسریع روند مشروطه‌خواهی ایرانیان شد (عسگری حسنکلو، 1386: 17).

اما حادثهٔ مهم دیگری که ادبیات داستانی نوین ایران را تحت تأثیر قرار داد کودتای 28 مرداد 1332 بود. رژیم کودتا با براندازیِ کانون‌های اجتماعی و فرهنگی، سعی در نابودساختن هرگونه وحدت فکری و اجتماعی داشت. درطی این حادثه فضای خفقان‌آور و سیاه و غم‌زده‌ای بر جامعه حاکم شد که احساس سوءظن و بی‌اعتمادی را بیش از پیش گسترش داد. در چنین شرایطی، «خشونتِ هردم فزاینده برای به تسلیم واداشتنِ مردم، نتیجه‌ای جز رشد پریشان‌فکری، جنون و خودکشیِ شکست‌خوردگان حساس نداشت» (عابدینی، 1369: 193). از این‌رو، ادبیاتی که در این دوره شکل گرفت به انعکاس شکست و میل به گریز از واقعیت پرداخت. خوش‌بینی و جوش و خروش سال‌های 1320 تا 1330

که باعث جوانه‌زدن نهال امید و آرمان‌خواهی در ادبیات و در وجود روشنفکران شده بود، با فرارسیدن کودتا پژمرده شد و موجی از سرخوردگی و درونگرایی گریبان این نسل آرمان‌گرا را گرفت.

مجموعهٔ این جریانات امیدهای روشنفکران دههٔ قبل را که بر لزوم آرمان‌خواهی و تعهدورزی در ادبیات تأکید می‌کردند نقش برآب کرد و درپی آن، ادبیات داستانی نیز دستخوش دگرگونی‌های بنیادین شد. بسیاری از روشنفکران و نویسندگان این دوره اغلب افراد سرخورده، سردرگم، آشفته، مأیوس و شکست‌خورده‌ای هستند که به سمت ابتذال و روزمرگی سوق یافته‌اند و سرخوردگی‌شان که «نتیجهٔ بیهوده از کار درآمدن آرمان‌ها و همچنین احساس عجز در مقابل خشونت حاکم است، رنگ تندی از مرگ و بیهودگی بر ادبیات ایران می‌زند» (همان: 195). ادبیاتِ داستانیِ این دوران رفته‌رفته به سمت درون‌نگری، هرزه‌نگاری، فردگرایی، خودبینی، عدمِ ملاحظاتِ اجتماعی، و تاریکی‌اندیشی سوق می‌یابد و انسان دورافتاده از آرمان‌های معهود و مقبول را بی‌کرامت و بی‌حرمت جلوه می‌دهد. همان‌طور که صورت آثار نیز به‌تبع این دگرگونی‌ها دستخوش استحاله واقع شده و فرم‌های پیشین را برنمی‌تابد. این‌جاست که نویسنده‌ای چون صادقی با سبک خاص و غیرقابل‌تقلید خویش سبک و سیاق‌های داستانی پیشین را زیر و زبر می‌کند و یأس و شکست طبقهٔ متوسط جامعه، بی‌هویتی انسان مدرن و جداماندہ از آرمان‌گرایی و تعهدورزی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

4. نتیجه‌گیری

شکل‌گیریِ رمان نو به سبک اروپایی و به‌خصوص فرانسوی، بیش‌تر معلولِ تحولات مختص جوامع مدرنِ غربی است: رخداد دو جنگ خانمان‌سوز جهانی، گرایش افراطی به ماشینیسم، مصرف‌گرایی، صنعت‌زدگی، و شکست ایدئولوژی‌های بشری از آن جمله‌اند. در این جوامع گرایش افراطی به مصرف و صنعت به‌تدریج باعث رنگ باختن اهمیت و اقتدار افراد در برابر تفوق بیش از اندازهٔ کالاها و اشیاء شده است.

در حالی‌که در آثار بهرام صادقی، رنگ‌باختن شخصیت در برابر ارزش‌بخشی مفرط به اشیاء، فروپاشی ساختمان نظام‌مند داستان، فروکاستن بن‌مایه‌های تعهدگرایانه، و دغدغهٔ آفرینش شیوه‌های روایی نوین که بازگوکنندهٔ درونمایه‌هایی خاص باشد، دلایل و پیش‌زمینه‌های دیگری دارد.

ما در این نوشتار درصدد پاسخ‌گفتن به این سؤال برآمدیم که برای اثبات تأثیرنپذیرفتن مستقیم صادقی از جریانی نظیر «رمان نو» که خود او بارها بر تأثیر نپذیرفتن از آن تأکید کرده است، چه ادله‌ای می‌توان ارائه کرد؟ این فرض را از دو جنبهٔ اساسی مورد بررسی و بازبینی قرار دادیم: اولاً آثار صادقی را به‌مثابه منزلگاهی مهم و به نوعی اجتناب‌ناپذیر در سیر تطور و تحول ادبیات داستانی ایران در نظر گرفتیم و ثانیاً کلیت نوجویی‌های او را تا اندازه‌ای معلول تحولات عینی اجتماعی ـ تاریخی دانستیم. درواقع، پیش‌زمینه‌های پیدایش مؤلفه‌های نوظهور صوری و محتوایی در آثار صادقی را می‌توان در روند پیوستهٔ مدرن‌شدگی در ادبیات داستانیِ فارسی و دگرگونی‌های عمیق تاریخی ـ اجتماعیِ سال‌های پس از کودتای 28 مرداد 1332 جست‌وجو کرد؛ بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که صرفِ وجود تناظر و هم‌پیوندی میان بن‌مایه‌ها و شیوه‌های روایی آثار نویسنده‌ای چون بهرام صادقی و جریانی نظیر «رمان نو» نمی‌تواند اثبات‌کنندهٔ تأثیرپذیری قطعی صادقی از این جریان باشد. نباید از یاد برد که پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، هرگز به معنای جست‌وجوی مصرّانه برای کشفِ رابطه‌های مراد و مریدی یا پدر و فرزندی در میان فرهنگ‌ها و آثار ادبی نیست. جهانِ ادبیات جهان فراخناک تواردها و هم‌نوایی‌هاست نه عرصهٔ تنگِ تأثیر و تأثّرها.

منابع

احمدی، بابک (1370). *ساختار و تأویل متن*. ج 2. تهران: مرکز.

اخوت، احمد (1371). *دستور زبان داستان*. تهران: فردا.

اسحاقیان، جواد (1386). *راهی به هزار توی رمان نو*. تهران: گل آذین.

اکبری شلدره‌ای، فریدون (1382). *درآمدی بر ادبیات داستانی پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران*. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

بزرگ نیا، کامران (1377). «وسوسهٔ مرگ فکر مرگ». *خون آبی بر زمین نمناک*، حسن محمودی، تهران: آسا.

بیضاوی، سوسن (1380). «رمان نو چه می‌گوید». *مدرس علوم انسانی*، ش 23.

پورنامداریان، تقی (1380). *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

تمیم‌داری، احمد (1377). *داستان‌های ایرانی*. تهران: حوزهٔ هنری.

خرمی، مهدی (1382). *نقد و استقلال ادبی*. تهران: ویستار.

روح‌بخشیان، عبدالحمید (1378). «پیدایش رمان فارسی». *نامهٔ فرهنگستان*، ش 13، پاییز.

ساعدی، غلامحسین (1377). «هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی». *خون آبی بر زمین نمناک*، حسن محمودی، تهران: آسا.

سیدحسینی، رضا (1384). *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.
صادقی، بهرام (1377). «گفت و شنودی با بهرام صادقی»، *خون آبی بر زمین نمناک*، حسن محمودی، تهران: آسا.
صدر، رؤیا (1380). «طنز قمقمه‌های خالی»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش 44، خرداد.
عابدینی، حسن (1369). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، ج 1، تهران: تندر.
عبادیان، محمود (1379). *انواع ادبی*، تهران: حوزهٔ هنری.
عسگری حسنکلو، عسگر (1386). *نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی: با تأکید بر ده رمان برگزیده*، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
کزازی، میرجلال‌الدین (1376). *پرنیان پندار*، تهران: روزنه.
گلسرخی، خسرو (1377). «شناسنامه‌ای تلخ»، *خون آبی بر زمین نمناک*، حسن محمودی، تهران: آسا.
گویتی سولو، خوان (1374). «قطرهٔ ملیِ شما اقیانوس جهانی نیست»، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، *کلک*، ش 66، شهریور.
لالاند، برنارد (1374). «رمان نو غیر متعهد است»، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، *کلک*، ش 66، شهریور.
محمودی، حسن (1377). «جزء آخر عبارت نویسنده»، *خون آبی بر زمین نمناک*، حسن محمودی، تهران: آسا.
مطیعی، ناصر (1377). «گفت‌وگو با دوستان و خانوادهٔ صادقی»، *خون آبی بر زمین نمناک*، حسن محمودی، تهران: آسا.
مول پوآ، ژان میشل (1374). «تولد رمان نو»، ترجمهٔ پروین ذوالقدری، *کلک*، ش 66، شهریور.
نفیسی، آذر (1377). «تقابل رؤیا و واقعیت»، *خون آبی بر زمین نمناک*، حسن محمودی، تهران: آسا.

Zavala, Iris M. (۱۹۹۸). 'On the (Mis-) uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited', *Postmodern Fiction in Europe and the Ameicas*, Amsterdam: Rodopi.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی