فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال یازدهم / شماره ۴۱/ زمستان ۱۳۹۸

عناصر بومی داستان‌نویسی مکتب اصفهان در آثار بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری

محبوبه خراسانی[۱] **(نویسنده مسئول)**
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد نجف آباد،دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد ،ایران
نیره شاطری[۲]
دانشجوی دکترا، گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران
مرتضی رشیدی[۳]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد نجف آباد،دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد ،ایران
تاریخ دریافت: ۹۸/۷/۱۹ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۱۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده:

داستان‌نویسانی که از شهر اصفهان برخاسته‌اند، ویژگی‌های مشترکی در آثار خود بر جا گذاشته‌اند. این ویژگی‌های مشترک فقط در حیطهٔ اقلیم خلاصه نمی‌شود؛ بلکه مجموعه‌ای از عناصر هویت‌بخش را در بر می‌گیرد و ساحت‌های هم‌سویی را در حوزهٔ زبان، اندیشه، جغرافیا، اقتصاد، اخلاق، آداب و رسوم و باورها نمایان می‌سازد. این مقاله در ساختار آثار داستانی دو تن از نمایندگان

۱. sayed.hosain.mosavi۹۹@gmail.com
۲. shaterinayereh۲۱۱۵@gmail.com
۳. mortezarashidi۵۱@yahoo.com

شاخص مکتب اصفهان یعنی بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری واکاوی کرده و خصوصیات مشترکِ وحدت‌بخش و سبک‌آفرین آن‌ها را استخراج نموده است. نتیجه اینکه این ساختارها در مواردی همچون تصویرآفرینی‌های طنزآمیز و هجوآمیز، تکنیک و فرم متفاوت در کلام، شخصیت‌پردازی‌های خاص، فضاسازی‌های گوتیک و نامشخص، آغازها و انجام‌های ناگهانی، چرخش در زاویه‌دید و خلاف‌آمد در روایت، گفت‌وگوهای زیاد و توصیفات کم، توجه به اساطیر و تاریخ و متون کهن، سوژه‌گزینی‌های نادر و نام‌گزینی‌های مدرن و نثر صیقل‌خورده و شعرگونه، تحلیل و تشریح می‌شود.

کلیدواژه‌ها: عناصر بومی، مکتب اصفهان، بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری، ادبیات داستانی.

۱. مقدمه

مکتب‌شناسی داستان در ایران قدمت چندانی ندارد. به نظر می‌رسد نخستین بار محمدعلی سپانلو از تأثیر اقلیم و جغرافیای محیطی بر داستان‌های نویسندگان جنوب کشور سخن گفته باشد. وی در سال ۱۳۵۸ از اصطلاح «مکتب خوزستان» برای تحلیل داستان‌های بهرام حیدری و نسیم خاکسار استفاده می‌کند (سپانلو، ۱۳۵۸: ۸). سپانلو بار دیگر در سال ۱۳۷۶ از سه مکتب داستان‌نویسی جدید به نام مکتب «اصفهان» و «تبریز» و «گیلان» نام می‌برد و ویژگی‌های کلی آن‌ها را به اختصار بیان می‌کند. به عنوان مثال، مکتب اصفهان را مکتبی ذهنی و درون‌گرا می‌خواند و پدرانش را بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری می‌داند (سپانلو، ۱۳۷۶ : ۶۴).

پس از سپانلو، در سال ۱۳۶۸ حسن میرعابدینی مؤلف «صد سال داستان‌نویسی ایران» بدون نام بردن از اصطلاح «مکتب» یا «سبک» در جلد سوم کتاب به توضیح مبحثی با عنوان «ادبیات روستایی و اقلیمی» می‌پردازد و از دو جریان «ادبیات اقلیمی جنوب» و «ادبیات اقلیمی شمال» نام می‌برد (نک: میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۸۰۹تا۸۶۱)

اندکی بعد از میرعابدینی، یعقوب آژند در اواخر سال ۱۳۶۹ از اصطلاح «سبک» کمک می‌گیرد و به‌اختصار از هشت سبک داستان‌نویسی بر اساس نوع اقلیم نام می‌برد: سبک تهرانی، سبک اصفهانی، سبک جنوب، سبک خراسانی، سبک شمال، سبک آذربایجان،

سبک شیرازی و سبک کرمانشاهی. وی در بیان ویژگی‌های سبک اصفهانی می‌نویسد: « [این مکتب] با نویسندگانی چون تقی مدرّسی (در آثار اولیه‌اش)، بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری، هرمز شهدادی و محمد کلباسی [شناخته می‌شود]. این سبک درون‌گراست و سر به تو دارد. اعماق روح و روان را می‌کاود» (آژند، ۱۳۶۹: ۱۳).

پس از یعقوب آژند پژوهشگر نکته‌سنج دیگری به نام قهرمان شیری، به گونه‌ای منسجم‌تر از پیشینیان، از ۱۳۸۲ به بعد، به مرور مقالاتی را در نشریات مختلف به چاپ می‌رساند و در سال ۱۳۸۷ مجموع آن‌ها را در کتابی با عنوان «مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران» یکدست و منتشر می‌کند. وی از اصطلاح «مکتب» بهره می‌گیرد و از هفت مکتب داستان‌نویسی بدین ترتیب نام می‌برد: مکتب آذربایجان، مکتب اصفهان، مکتب خراسان، مکتب جنوب، مکتب شمال، مکتب غرب، مکتب مرکز. شیری مفصل‌تر از دیگران به بیان ویژگی‌های هر مکتب می‌پردازد و خصویات آن‌ها را ذکر می‌کند. به‌عنوان مثال، در توضیح مکتب اصفهان، از هفت ویژگی یاد می‌کند و آنها را توضیح می‌دهد. این ویژگی‌ها عبارتند از: جریان‌ستیزی، تلفیق روایت سنتی و مدرن، روایت‌شکنی، حساسیت به هویت‌باختگی، دگراندیشی هنری و اجتماعی، شک در باورداشت‌ها، سرآغاز و سرانجام.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، هر یک از پژوهشگران با تکیه بر دانش پیشینیان در جهت تکمیل این موضوع کوشیده‌اند و برای آن حد و مرز مشخصی را تعیین کرده‌اند. با این حال به نظر می‌رسد، همچنان ویژگی‌ها و شاخصه‌هایی در هر یک از این مکتب‌ها (سبک‌ها) به چشم می‌خورد که مغفول مانده و فراموش شده است. نگارندگان در این مقاله برآنند تا ضمن بهره‌مندی از نظریات این پژوهشگران، مطالب و دسته‌بندی‌های جدیدتر و متنوع‌تری را بیان کنند تا هم در تکمیل آرای آن‌ها کوشیده باشند و هم دریچه‌های تازه‌ای را به روی مخاطبان و علاقه‌مندان ادبیات داستانی بگشایند. هدف اصلی این مقاله، شناسانی دقیق‌تر و ژرف‌تر ویژگی‌های سبکی و عناصر بومی مکتب داستان‌نویسی اصفهان با تکیه بر ساختار آثار دو تن از نویسندگان برجستهٔ این سبک (بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری) است.

در زمینهٔ موضوع این نوشتار براساس جست‌وجوی نگارندگان در منابع معتبر پژوهشی تاکنون تحقیق مستقلی صورت نگرفته است؛ اگرچه به صورت پراکنده مقاله‌هایی نوشته شده که مرتبط با موضوع این مقاله و از این قرار است:

شیری (۱۳۸۴)، «پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان»، در این مقاله ویژگی‌های مکتب پست‌مدرن در آثار همهٔ نویسندگان مکتب اصفهان بررسی شده است. اگرچه برخی از این ویژگی‌ها با عناوین این مقاله مشترک است، در عین حال هم از توضیحات تازه و مبسوط‌تری استفاده شده و هم شاخصه‌های جدیدتری به آن افزوده گردیده است. گرجی، مصطفی (۱۳۸۷)، «بررسی و تحلیل عناصر بومی (دینی و ملی) بزرگ‌ترین رمان فارسی»، این مقاله به تحلیل عناصر بومی در رمان کلیدر محمود دولت‌آبادی پرداخته وپاره‌ای از شاخصه‌های مکتب خراسان در آن تحلیل شده است. صادقی شهپر، رضا (۱۳۹۶)، «تشبیه در اقلیمِ داستان (بررسی تشبیهات اقلیمی در داستان‌های پنج حوزهٔ اقلیمی‌نویسی ایران)»، این مقاله صرفاً به یکی از جنبه‌های عناصر بومی یعنی مقولهٔ تشبیه در چند مکتب داستان‌نویسی پرداخته است. ضمن اینکه مکتب اصفهان جزو مکاتب بررسی‌شده نیست.

۲. معرفی نویسندگان مکتب اصفهان

مکتب داستان‌نویسی اصفهان با محمدعلی جمالزاده نویسندهٔ پیشرو و پدر داستان‌نویسی نوین فارسی شکل گرفته است. بعد از جمالزاده دو نویسندهٔ دیگر به نام بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری به صورت جدّی وارد عرصهٔ داستان‌نویسی شدند. بهرام صادقی در دی‌ماه ۱۳۱۵ در نجف‌آباد اصفهان به دنیا آمد. در ۱۳۲۹ همراه خانواده‌اش به اصفهان رفت و در جلسات «انجمن ادبی صائب» شرکت می‌کرد. در ۱۳۳۴ برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ پزشکی عازم تهران شد و سرانجام در ۱۳۵۲ و با تأخیر بسیار از دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل گردید. ظاهراً وی هیچ علاقه‌ای به پزشکی و کارکردن در این رشته نداشت. به همین سبب فعالیت‌های ادبی خود را با شاعری شروع کرد. نخستین اشعارش را در ۱۳۳۷ در جُنگ صدف که خود یکی از گردانندگانش بود، با نام مستعار «صهبا مقداری» منتشر کرد؛ اما

دیری نگذشت که به داستان‌نویسی روی آورد. با آنکه دوران خلاقیت هنری‌اش چندان نپایید، آثاری هرچند کم‌شمار اما برجسته از خود بر جای گذاشت و نامش را در ردیف بهترین داستان‌نویسان ایران ثبت کرد. وی در آذرماه سال ۱۳۶۳ از دنیا رفت (نک: شریفی، ۱۳۸۷: ۹۴۰).

هوشنگ گلشیری نیز با فاصلهٔ اندکی بعد از بهرام صادقی در اسفندماه ۱۳۱۶ در شهر اصفهان به دنیا آمد. وی در سال ۱۳۲۰ همراه خانواده‌اش به آبادان رفت و تا پایان تحصیلات متوسطه در آنجا بود. در سال ۱۳۴۱ در رشتهٔ ادبیات فارسی لیسانس گرفت و از سال ۱۳۴۴ به تدریس در دبیرستان‌های اصفهان پرداخت. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۹تا۱۳۴۲ با عده‌ای دیگر از شعرا و نویسندگان از جمله بهرام صادقی و حمید مصدق در انجمن ادبی صائب محشور بود. در سال ۱۳۵۳ به تهران رفت و بیش‌ازپیش عمر خود را صرف نویسندگی کرد. او مطالعهٔ گسترده‌ای در زمینهٔ ادبیات کلاسیک و مدرن فارسی داشت و با تکنیک‌های مختلف داستان‌نویسی آشنا بود. وی سرانجام در خردادماه ۱۳۷۹ در تهران درگذشت (نک: شریفی، ۱۳۸۷: ۱۲۱۸).

صادقی و گلشیری را می‌توان نسل دوم و برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین نویسندگان مکتب اصفهان تلقی کرد. محل تولد و خاستگاه هر دو نویسنده اصفهان بوده و خصلت‌های مشترک این دو نویسنده در طول فعالیت ادبی‌شان سبب شده تا مکتب داستان‌نویسی اصفهان، هویت اصلی و حقیقی خود را باز یابد. در ادامه به تحلیل ویژگی‌های ساختاری و عناصر مشترک بومی در آثار این دو نویسنده خواهیم پرداخت.

۳. عناصر بومی

منظور از عناصر بومی در ادبیات داستانی، تمامی ویژگی‌های سبک‌شناختی نویسندگانی است که از یک حوزه یا منطقهٔ خاص برخاسته‌اند و آن را در آثار ادبی خود بازتاب داده‌اند. هر نویسنده‌ای با توجه به مجموعه‌ای از ساحات درونی (باورها، احساس‌ها، خواست‌ها، گفتارها و کردارها) و ساحات برونی (محیط سیاسی‌اجتماعی، شرایط جغرافیایی، وضعیت اقتصادی و...) افکار خود را در آثارش بازتاب می‌دهد. اینکه این افکار تا چه اندازه برگرفته از ساحات

درونی یا ساحات برونی است چندان مشخص نیست؛ اما آنچه مسلّم است این است که هر دو ساحت بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. نویسندگانی که در یکصدسال اخیر از مناطق مختلف ایران برخاسته‌اند، در آثارشان ویژگی‌هایی را نمایش داده‌اند که تقریباً در آن حوزهٔ جغرافیایی مشترک است. برخی نیز از این طریق مشخصه‌های یک منطقهٔ جغرافیایی یا اقلیمی را در آثارشان بازتاب داده‌اند. بررسی و شناخت و تحلیل این عوامل می‌تواند دریچه‌های تازه‌ای را به روی مخاطبان بگشاید و خواننده را به نقاط مشترکی متصل می‌کند که باعث شناخت بیشتر و عمیق‌تر از نویسندگان آن حوزه می‌شود و منجر به هویت‌سازی می‌گردد. «بر این اساس، یکی از زمینه‌های بررسی جنبه‌های هویت و سنت ایرانی‌اسلامی در ادبیات به ویژه ادبیات داستانی، بررسی ابعاد و عناصر بومی‌گرایی است. اهمیت میراث ادبی در حفظ و استمرار هویت ایرانی‌اسلامی اقتضا می‌کند افکار و اندیشهٔ صاحبان آثار ادبی برتر در هر عصری نقد و بررسی شود و زوایای پنهان کشف‌نشده این آثار بازشناسی و مکشوف گردد. در این حالت مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت ایرانی، تأکید بر زبان فارسی، فرهنگ مسلط اجتماعی و جغرافیا، آداب و سنن، آثار ادبی و فرهنگی، مؤلفه‌های اجتماعی و شاخصه‌های بومی، تاریخ، گذشته‌گرایی و... است» (گرجی، ۱۳۸۷: ۲۵۶). نکته‌ای که باید بدان توجه داشت این است که عناصر بومی و ویژگی‌های ساختاری در یک داستان متفاوت با آن چیزی است که داستان اقلیمی، ناحیه‌ای، بومی یا محلی اطلاق می‌شود.

داستان ناحیه‌ای (Regional novel)

به داستانی گفته می‌شود که تأکیدش بیشتر بر جغرافیا، آداب و رسوم و گفتار محل خاصی است و دربارهٔ آن محل، بیشتر توضیح جدّی می‌دهد تا اطلاعات پیش‌زمینه‌ای صرف» (گری، ۱۳۸۲: ۲۷۲). به تعبیری دیگر «رمان ناحیه‌ای رمانی است که به کیفیت و مختصات جغرافیایی بومی و ناحیه‌ای وفادار بماند و بر محیط و قلمرو خاصی تمرکز یابد. در این رمان‌ها توجه بسیار به توصیفات و خصوصیات بومی و ناحیه‌ای ازجمله نحوهٔ لباس پوشیدن و صحبت کردن

و آداب و رسوم می‌شود و این خصوصیات به عنوان پایه و اساس داستان کارکرد دارد (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۱۶۷).

داستان محلی (Local color novel)

این نوع داستان از نظر فضا اهمیت می‌یابد و از آنِ مکان خاصی است؛ اما این وابستگی مکانی، صرفاً متضمن انعکاس رنگ‌ورویی محلی نیست؛ بلکه زمینه، گفتار و آداب محلی، وسیله‌ای جهت نمایش بهتر رفتار و کردار شخصیت‌ها، نحوهٔ تفکر و مجموعه احساسات آن‌هاست» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۹۷). «رمان محلی مشابه رمان ناحیه‌ای است؛ جز اینکه توصیفات و مختصات محلی و بومی در این رمان‌ها صوری و ظاهری است و جنبهٔ تزیینی و آرایشی دارد و پایه و اساس رمان را تشکیل نمی‌دهد؛ بلکه به عنوان سندیت و صحت داستان به کار گرفته می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۴۶).

نکتهٔ حائز اهمیت و درخور توجه این است که در تمام تعریف‌هایی که در ارتباط با داستان ناحیه‌ای یا داستان محلی است، تأکید بر روی خود رمان است؛ اینکه داستان در کدام محیط و منطقه اتفاق می‌افتد مهم است، اما در تحلیل عناصر بومی و تحلیل ساختار آثار، تأکید اصلی بر روی خود نویسنده است. مهم این نیست که داستان در کدام اقلیم یا منطقه اتفاق افتاده؛ مهم این است که خاستگاه نویسنده کجا بوده و مکان چه تأثیری بر ذهنیت او گذاشته است. بنابراین اگر بخواهیم داستان‌های نویسندگان مکتب اصفهان و ازجمله صادقی و گلشیری را از منظر عناصر بومی هویت‌ساز واکاوی کنیم، باید اقلیم‌های داستانی این نویسندگان واکاوی شود نه داستان‌های اقلیمی آن‌ها. اگر ردپای برجسته‌ای از لهجهٔ اصفهانی یا مکان‌های اصفهان در آثار این نویسندگان مشهود نیست، اهمیت چندانی ندارد؛ مهم تفکری است که اقلیم و محیط اصفهان به صورت موروثی یا اکتسابی به این نویسندگان تزریق کرده است. چنان‌که گفته‌اند «این مکتب به رغم اقلیمی بودن چندان تعمدی در تظاهر به تعلق اقلیمی به خاستگاه خود ندارد؛ نه به دلیل آنکه نویسندگان آن به همان اندازه که در اصفهان اقامت داشته‌اند،

ساکن تهران نیز بوده‌اند؛ بلکه به این خاطر که آن‌ها از همان آغاز کار، رقابت با مرکزنشینان را سرلوحهٔ کار خود قرار می‌دهند» (شیری، ۱۳۸۴: ۱۶۸). ازاین‌رو می‌توان گفت عناصر بومی مجموعه‌ای از خصایل فرهنگی، تاریخی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است که در اندیشهٔ مردمان یک منطقه یا اقلیم رسوخ کرده و هویت آن‌ها را شکل داده است. از آنجا که توجه به فرم در مکتب داستان‌نویسی اصفهان به‌ویژه داستان‌های صادقی و گلشیری بسیار حائز اهمیت است، در این نوشتار برآنیم تا مهم‌ترین شاخصه‌های سبکی را در ساختار آثار این دو نویسنده نشان دهیم و به تحلیل ویژگی‌های مشترک این موارد بپردازیم.

۳. ۱. تصویرآفرینی‌های طنزآمیز و هجوآمیز

طنز از جمله عناصر اساسی در آثار نویسندگان مکتب اصفهان است. بسیاری از داستان‌های صادقی فضایی طنزآمیز دارد. نگاه صادقی به طنز از جنس نگاه جمالزاده نیست؛ طنز او طنزی تلخ، گزنده، سیاه، جدّی و جاندار است که عمیق‌ترین لایه‌های اجتماعی و انسانی را مورد هدف قرار می‌دهد. «نگرش او که بر مبنای سنجش تناقض‌ها در یک موضوع انسانی و اجتماعی شکل می‌گیرد، ناگزیر در قصه‌هایش به طنزی ظریف و ریزبافت و معماوار نزدیک می‌شود» (سپانلو، ۱۳۶۶: ۱۱۵). وی با نگاه نافذ و منتقدانهٔ خود، بر آن است تا به موقعیت‌های عادی زندگی روزمره، نگاهی فراواقعی داشته باشد و تجربه‌ای ناب، حتی به اندازهٔ یک مثقال، از دل موقعیت‌ها استخراج کند؛ ازاین‌رو معتقد است «خواننده و اجتماع از نویسنده این را نمی‌خواهد که آنچه در اطرافش می‌بیند و خودش بیشتر از او به آن آگاه است و بهتر می‌تواند داوری کند، برایش بگوید. خواننده، تجربه‌ای می‌خواهد کاملاً شخصی؛ تجربه‌ای که خودش نداشته است. هرکس تجربهٔ مخصوص خودش را می‌تواند عرضه کند. آن داستان‌نویسی را من می‌پسندم که چیزی را بگوید که هیچ‌کس دیگر نتواند بگوید. هنرمند باید چیزی از خود به دنیا اضافه کند؛ ولو اینکه یک مثقال باشد» (محمودی، ۱۳۷۷: ۱۰۸). صادقی از طریق طنز، موقعیت‌های غیرعادی زندگی افراد را بزرگ و برجسته می‌کند و ابتذال و افتضاح آن را نمایان می‌سازد. به تعبیر خود او «این آدم‌ها در عین آنکه احساسات، افکار و زندگی‌ای که

دارند، در ظاهر شناخته شده و به صورت محترمی در جامعه هست، ولی در باطن مبتذل و مسخره می‌نماید، صددرصد عادی نیستند» (محمودی، ۱۳۷۷: ۱۰۴). طنز او طنزی چخوف‌وار است که واکنش عجیب و مضحک انسان‌ها را به تصویر می‌کشد. داستان‌های «با کمال تأسف»، «وسواس»، «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ» و «تأثیرات متقابل» از این قبیل به شمار می‌آیند:

> «جوانکی از روبه‌رویم گذشت و من ناگهان به یاد ساعت افتادم. ساعت «ناوزر» خودم را گم کرده و ساعت ارزان‌قیمت «تی‌یل» را هم که بلافاصله خریده بودم جیب‌برها زده بودند. ساعت «اورانوس» زنم را در یک لحظهٔ بحرانی فروخته بودیم و ساعت «هیل اندروچستر» پسر بزرگم «سعادتمند افتخاری» را که هم‌اکنون در کلاس سوم متوسطه دبیرستان «آیندهٔ روشن» درس می‌خواند در لحظهٔ بحرانی دیگری به گرو گذاشته بودیم. دراین‌میان ساعت پلاستیکی دختر دوساله‌ام «ژینوس» هنوز سالم به دست او مانده بود که آن هم عیب بزرگی داشت: می‌دانید که این ساعت‌ها وقت را نشان نمی‌دهند» (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۳۶).

«طنز عمقی بهرام صادقی در این سطور در حین افشای رندانهٔ مسائل، گرفتاری‌ها، دل‌مشغولی‌ها و آرزوهای خرده‌بورژوازی روز جلوه‌گر می‌شود. صادقی با سرگذشت ساعت‌ها، ابتلای جامعه‌اش را به محصولات وارداتی و بازی بیمارگونه مردم را با دل‌خوشکنک‌های روز (خواه ساعت باشد یا ضبط صوت یا رادیو ترانزیستوری) افشا می‌کند و در همان حال سرسپردگی آنان را به زرق‌وبرق‌ها و ظواهر مجال و فریبندهٔ بنیادهایی که اساساً پوسیده است (مثلاً از طریق نام‌های پرمدعای مدرسه‌ها) می‌توانیم شناخت» (سپانلو، ۱۳۶۶: ۱۱۶و۱۱۷).

طنز گلشیری در مقایسه با طنز صادقی، عیان نیست؛ پوشیده و مستور است و اغلب از رهگذر موقعیت‌های پلیسی و معمایی یا از طریق تقابل دو طیف مختلف (برای مثال تقابل روشنفکران

با فاحشگان) حاصل می‌شود. از این رو غیرمستقیم، اما عمیق و اثرگذار است. «گلشیری در بسیاری از قصه‌هایش از نوعی طنز پیچیده که او را به عناصر پلیسی داستان‌های بهرام صادقی نزدیک می‌کند، برخوردار است؛ البته بی‌آنکه به وسعت و حالت معمایی و ریزبافت طنز صادقی برسد» (سپانلو، ۱۳۸۱: ۴۲۱). در داستان «شب شک» راوی به توصیف جماعتی مست می پردازد که دربارهٔ احتمال خودکشی آقای صلواتی نظر می‌دهند؛ بنابراین در همان ابتدای داستان، بر اساس موقعیت‌های نقیضین (مستی جماعت و نظر دربارهٔ احتمال خودکشی دیگری) طنز جلوه‌گر می‌شود و در انتهای داستان این موقعیت معماوار بی‌جواب می‌ماند. درواقع نویسنده برآن است تا نشان بدهد که واقعیت آن چیزی است که افراد در ذهن خود می‌سازند؛ نه آن چیزی که واقعاً اتفاق افتاده است.

در داستان «مردی با کراوات سرخ» طنز به شکل معماوار و از طریق استحاله پدید می‌آید. مأمور ساواک در پی کشف هویت مردی به نام «سین میم» است؛ اما کم‌کم این دو شخصیتِ کاملاً متفاوت با یکدیگر یکی می‌شوند: «سین میم» کارت شناسایی مأمور را به سینهٔ خود می‌زند و عینک خود را بر چشم او می‌گذارد. بدین ترتیب مأموری منظم و مقید، به مرور به فردی پریشان و بی‌قید تبدیل می‌شود. گلشیری به عناوین طنزآمیز در عنوان داستان‌ها هم نظر داشته است. در داستان «به خدا من فاحشه نیستم» با طنزی مخفی، روشنفکران ناکام در کنار فاحشگان بدکار قرار می‌گیرند و مقایسه می‌شوند. عنوان داستان مرتبط با فاحشهٔ تازه‌کاری است که دائماً عبارت «به خدا من فاحشه نیستم» را تکرار می‌کند و از این طریق می‌خواهد موقعیت امروزی خود را با جمله‌ای دروغی پاک کند. «یک داستان خوب اجتماعی» نیز چنین است؛ چون آنچه در داستان می‌گذرد نه خوب است و نه اجتماعی.

۳. ۲. تکنیک و فرم متفاوت در کلام

صادقی و گلشیری در آثار خود می‌کوشند تا به ناب‌ترین شکل ممکن، تکنیک‌های داستانی‌شان را عیان و عریان سازند. بخشی از این تکنیک‌ها حاصل تأثیرپذیری آنان از نویسندگان بزرگ ایران و جهان همچون هدایت، چخوف، موپاسان، فاکنر، کافکا، بورخس

و داستایوسکی است؛ بخشی دیگر حاصل گفت‌وشنودها و تعامل‌های فکری این نویسندگان با ادیبان سرشناس جُنگ اصفهان همچون ابوالحسن نجفی بوده است؛ بخشی هم حاصل تأملات و مکاشفه‌های خود آنان دربارهٔ تکنیک‌های داستان‌نویسی بوده است.

با رنگ‌باختن صناعات رایج و عامه‌پسند داستان‌نویسی در ایران دههٔ سی، رمان نو با تکیه بر اهمیت صناعت در هنر، دریچه‌های جدیدی را بر روی رمان‌نویسان می‌گشاید. نویسندگان این جنبش، بیش از دیگر مکتب‌های ادبی، به شیوه‌ای بنیادین، الگوهای نوشتاری داستان را دگرگون کردند. آن‌ها گرایشی شدید به بدعت‌گذاری در ساختار و تکنیک‌های رمان داشتند. نوگرایی و نوآوری بهرام صادقی در عصر خود هم، مبتنی بر همین قواعد نو و ضوابط داستان‌نویسی مدرن شکل گرفت. «او به نویسندگان فرم‌گرا علاقه زیادی داشت. به ساختار داستان اهمیت زیادی می‌داد و توجه خاصی به فرم و شکل در داستان داشت. اغلب، ساختار داستان‌هایش را با ساختار نوی داستان‌های خارجی مقایسه می‌کرد؛ به‌خصوص با داستان‌های آلن رب‌گریه» (محمودی، ۱۳۷۷: ۶۴). صادقی در آغاز دههٔ چهل در داستان «صراحت و قاطعیت» به جای بازگویی داستانی روشن و شفاف، به دنبال آن است تا زبان و صناعت نگارش را در داستان برجسته کند. او این داستان را مجالی برای بازی‌های زبانی دانسته و به جای بازنمایی واقعیت، فرم و تکنیک منحصربه‌فردش را به نمایش گذاشته است. مهم‌ترین تکنیکی که صادقی در این داستان از آن استفاده می‌کند، خنثی‌بودن زبان است. لحن او، لحنی گزارش‌گونه بدون اظهارنظر دربارهٔ وقایع است. پیامد چنین ترفندی این است که نقشی مشارکتی به خواننده محول می‌شود و او را از مصرف‌کنندهٔ منفعل متن به کنشگری فعال و نکته‌سنج تبدیل می‌کند.

«شخصیت‌پردازی خارج از چارچوب متداول داستان‌نویسی، از دیگر تکنیک‌هایی است که در این داستان به کار گرفته شده است. استفاده از حروف الفبا برای نامیدن شخصیت‌ها رویکردی است که در دیگر داستان‌هایش نیز به چشم می‌خورد. انتخاب عنوانی آیرونی‌دار با توجه به متن را نیز می‌توان از تکنیک‌های داستان در نظر گرفت. تنها چیزی که در داستان

وجود ندارد، صراحت و قاطعیت است. او با چنین انتخابی می‌خواهد نشان دهد که زبان همیشه نمی‌تواند صریح و قاطع باشد» (نفیسی، ۱۳۸۰: ۱۳۱). ساخت پلیسی و پیچیده و تعلیق و هول‌وولا از دیگر تکنیک‌های صادقی در داستان‌هاست. «خواب خون» نمونهٔ یکی از این داستان‌های پیچیده است. در این داستان، توالی خطی زمانی و پیرنگ با توجیه روابط علّی دیده نمی‌شود. فضای داستان رازآلود و رؤیاگون است و تضاد و تناقص‌ها و ابهام‌های فراوان حاصلی جز گیجی و ناتوانی از دریافت درست داستان برای خواننده ندارد.

گلشیری نیز نویسنده‌ای نوجو بود و برای جنبه‌های فنی و تکنیک‌های داستان‌نویسی اهمیت بسیاری قائل می‌شد. وی در تکنیک‌های داستان‌نویسی به شیوهٔ جریان سیال ذهن دلبستگی داشت و آن را به خوبی در «شازده احتجاب» به کار برد. این شیوه سبب می‌شود تداعی‌های پرازدحام و گونه‌گونه ذهن شازده به خوبی نمایان شود. «جریان سیال ذهن به گلشیری فرصت می‌دهد تا در آخرین شب زندگی شازده با نفوذ به ذهن او در محدودهٔ نود و نه صفحه، کل تاریخ چهار نسل (جد کبیر، پدربزرگ، پدر و خود شازده) را به شیوه‌ای موجز و فشرده برای ما بازگو کند» (حسینی و رفوئی، ۱۳۸۰: ۸۶). شاهزده احتجاب خود رنگ بومی می‌تواند داشته باشد؛ شاید انتخاب شخصیت شازده احتجاب برآمده از تجربیات شخصی گلشیری در اصفهان باشد؛ چرا که برخی از بازماندگان شاهان قاجاری در این شهر زندگی می‌کنند.

وی همچنین استاد تک‌گویی درونی است. «دخمه‌ای برای سمور آبی» و «عروسک چینی من» به‌واسطهٔ اعمال چنین تکنیک‌هایی محبوبیت پیدا کرده‌اند. آنچه برای گلشیری اهمیت دارد، این است که متناسب با هر سوژه، تکنیک‌های مرتبط با آن را در داستان به کار گیرد، بنابراین به ازای هر سوژه بی‌نهایت فرم می‌توان به کار بست و آن را روایت کرد. چنین است که هر داستانی به شکل خاص خودش روایت می‌شود. مثلاً «هر دو روی یک سکه» از پایان ماجرا و با گفته‌های اعتراف‌گونهٔ راوی آغاز می‌شود: «راستش را اگر بخواهی من کشتمش. باور کن. می‌شود هم گفت ما، البته نه با چاقو یا اینکه مثلاً هلش داده باشیم. خودت که می‌دانی!» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۱۳). در داستان‌نویسی گلشیری می‌توان گذر از دو مرحلهٔ به‌هم‌پیوسته را

مشخص کرد: وی ضمن به کار بردن جدیدترین صناعت‌های داستان‌نویسی جهان در آثار خود، از جست‌وجو در امکانات روایتی متون کلاسیک ایران نیز غافل نبود» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۸۵). گلشیری از تکنیک‌های معماوار و روایت‌های پلیسی نیز استفاده می‌کرد. «مردی با کراوات سرخ» با مشخصات سرّی آقای «سین میم» شروع می‌شود. «شب شک» چنان‌که از نامش پیداست با معماوارگی و تعلیق همراه است. «عکسی برای قاب عکس خالی من» نیز با فرمی معماگونه و رازوارانه، در اینکه چه کسی به گروه خیانت کرده، آغاز می‌شود. گلشیری گاهی تکنیک‌های داستانی را در چگونگی روایت به کار می‌گیرد؛ مثلاً مسئله‌ای پیچیده را عنوان می‌کند و به تدریج تا آخر داستان از آن رمزگشایی می‌کند. در داستان «عروسک چینی من» از زبان کودک اصل ماجرا یعنی اعدام شدن پدر بازگو می‌شود و خواننده به‌تدریج در می‌یابد که حوادثی رخ داده است. گلشیری حتی از تکنیک داستان‌درداستان نیز استفاده می‌کند، نمونهٔ آن «یک داستان خوب اجتماعی» است که دو راوی دارد. در «مردی با کراوات سرخ» هم مردی با مردی دیگر یکی می‌شود.

۳. ۳. شخصیت‌پردازی‌های خاص

صادقی و گلشیری متناسب با ساخت آثارشان به شخصیت‌پردازی پرداخته‌اند. از آنجا که اغلب داستان‌ها در فضای یأس‌آلود و غمبار پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نوشته شده‌اند، شخصیت‌ها با فضای جامعه هم‌خوانی دارند. اغلب شخصیت‌ها سرخورده، ساکن، روانپریش، مبهم، مرموز، بی‌هویت و از اقشار متوسط جامعه هستند.

صادقی، برخلاف اغلب نویسندگان پیش از خودش که به اقشار پایین‌دست توجه داشتند، به طبقهٔ متوسط جامعه بیشتر پرداخته و دغدغه‌ها و گرفتاری‌ها زندگی‌شان را مطرح کرده است. به تعبیر ساعدی «دستمایهٔ کارهای صادقی طبقهٔ متوسط بود: کارمندان، آموزگاران، دلالان، پیروپاتال‌های حاشیه‌نشین، فک و فامیلشان، آدم‌های ورشکسته، ورشکستهٔ جسمی و ورشکستهٔ روحی، توهین و تحقیرشده، مدام در حال نوسان، نوسان بین بیم و امید، بین امید و ناامیدی، دلزده و آشفته‌حال که با شادی‌های کوچک خوشبختند، با غم‌های بسیار بزرگ آنچنان آشنا

و اخت که خم به ابرو نمی‌آورند» (ساعدی، ۱۳۸۳: ۳۹و۴۰). وی به روانکاوی نسل شکست‌خورده و سرخورده دهۀ سی می‌پردازد و سایه‌روشن‌های ذهن آن‌ها را انعکاس می‌دهد. صادقی به مشکلات روحی و روان‌پریشی شخصیت‌های داستانی هم پرداخته است. دکتر حاتم و «میم لام» در داستان «ملکوت» هر دو از انسان‌های روان‌رنجورند. یکی تنها با کشتن انسان‌ها آرام می‌گیرد و بر آن است تا دیگر انسان‌ها را به فساد بکشاند و نیست و نابود کند و دیگری با تکه‌تکه‌کردن اعضای بدنش آرام می‌گیرد.

شخصیت‌های «شازده احتجاب» طیف سرخورده و روان‌پریش چهار نسل از خاندان قاجار هستند که در منجلاب رنج‌های خود دست‌وپا می‌زنند. آن‌ها هویت خود را از دست داده‌اند و به سوی انقراض در حرکتند. شازده شخصیتی ضدقهرمان است که در زندان ذهن خود اسیر شده و امید رهایی ندارد.

در داستان‌های صادقی مردها نقش‌های اصلی را بر عهده دارند و زنان نقش کمرنگی ایفا می‌کنند. در داستان‌های گلشیری هم مردان همه‌کاره‌اند؛ با این تفاوت که نقش کم‌رنگ زنان به نقش مکمل تبدیل می‌شود و روند داستانی از خلال گفت‌وشنودها و خیال‌پردازی‌های مردان با زنان پیش می‌رود.

از نظر تنوع و تعداد شخصیت‌پردازی‌ها هر دو نویسنده تقریباً شبیه به یکدیگر هستند. «بهرام صادقی در بیست‌وسه داستان خود حداقل صدوچهل شخصیت عمده آفریده است. اگر این رقم را به تعداد داستان‌های صادقی تقسیم کنیم این مفهوم را خواهد داشت که به طور میانگین در هر داستان، شش شخصیت حضور دارد. گلشیری هم در بیست‌ودو داستان کوتاه خود تا انقلاب اسلامی حدود صدوبیست شخصیت ساخته و پرداخته است؛ یعنی به صورت میانگین در هر داستان تقریباً پنج شخصیت حضور دارند» (کریمی قره‌بابا، ۱۳۸۸:۲۳۵تا۲۴۰). این موضوع حاکی از آن است که صادقی و گلشیری در کنار فضاسازی برای شخصیت‌پردازی هم بسیار اهمیت قائل شده‌اند. عموم شخصیت‌ها از اقشار متوسط جامعه و دانشجو و کارمند و

نویسنده و معلم و زنان خانه‌دار هستند که درگیر دغدغه‌های روشنفکرانه شده‌اند. گلشیری به زندانیان هم بسیار توجه داشته و ظاهراً تجربیات زندانی‌شدن خودش را به تصویر کشیده است. شخصیت‌های داستان‌های صادقی ابتدا توصیف نمی‌شوند؛ یعنی مرموز هستند و هویت خود را آشکار نمی‌کنند؛ بلکه آهسته‌آهسته در طول داستان معرفی می‌شوند. شکو در داستان «ملکوت» چنین خصلتی دارد. وی در تمام داستان حاضر است و شخصیتش تقریباً در انتهای داستان آن هم از خلال گفت‌وگوها معرفی می‌شود:

> «او در خانهٔ ما به دنیا آمده است. مادرش یک کنیز دورگه بود که در قصر پدرم کار می‌کرد و کسی نمی‌دانست از کجا آمده است. به زبان عجیبی حرف می‌زد و هیچ‌وقت هم زبان ما را یاد نگرفت. روزی او را در زمین بزرگ قصر، پشت خمره‌های شراب گیر آوردند که در بغل باغبان فرو رفته بود. باغبان ما هم آدم عجیبی بود؛ گذشتهٔ تاریکی داشت و کسی از رازش سر در نمی‌آورد» (صادقی، ۱۳۸۶: ۸۱).

گلشیری هم به مانند صادقی شخصیت‌ها را به صورت مستقیم توصیف نمی‌کند. وی مجالی برای تخیل خواننده فراهم می‌سازد تا به مرور شخصیت افراد داستانی شکل بگیرد. همچنین از خلال گفت‌وگوها شخصیت افراد نمایان می‌شود. در شازده احتجاب شخصیت‌ها در ابتدا به طور کامل معرفی نمی‌شوند؛ توصیفاتی مبهم و کلی از آنان ارائه می‌شود و با گسترش داستان، خصوصیات افراد بیشتر نمایان می‌شود. این خواننده است که پابه‌پای نویسنده باید بکوشد تا ویژگی‌های شخصیت‌ها را به خوبی تشخیص دهد.

صادقی به نام‌گذاری شخصیت‌هایی که بی‌هویت و ناشناس هستند، علاقهٔ خاصی دارد. پیرمرد و جوان در داستان «فردا در راه است»، «دخترک چشم‌آبی» در «تدریس در بهار دل‌انگیز»، مرد وسواس و مرد ناشناس در داستان «وسواس»، مرد چاق و مرد ناشناس و میم لام در داستان «ملکوت»، مشتری و جوان در داستان «کلاف سردرگم»، کوتوله و کبوتر نیکوکار در داستان «هفت گیسوی خونین»، پیرمرد قوزی در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، ژ و مرد

قدبلند در داستان «خواب خون» و آقای x و آقای y و آقای klm در داستان «صراحت و قاطعیت» همگی شخصیت‌های مرموزی هستند که به نوعی در بیشتر داستان‌های صادقی حضور دارند. این گونه اسامی در داستان‌های صادقی به‌وفور به چشم می‌خورد. «زن همسایه» یا «زن صاحب‌خانه»، «معلم»، «نویسندهٔ جوان»، «خدمتکار»، «پیرمرد»، «پیشکار»، «درشکه‌چی»، «مأمور برق» «مرد بلندقد» تعدادی دیگر از این شخصیت‌های بی‌نام‌ونشان هستند که یادآور شخصیت‌های قصّه‌های عامیانهٔ ایرانی است. اما برخی دیگر نام‌های خاص با بار مفهومی و حالتی نمادین هستند؛ آقای مستعین در «با کمال تأسف»، آقای وحدانی در «زنجیر»، آقای مهاجر در «سراسر حادثه»، رحمان کریم در «مهمان ناخواننده» چنین‌اند.

گلشیری بیشتر از آنکه بی‌هویتی را در نام افراد جلوه‌گر سازد، در بطن زندگی شخصیت‌ها نمایان ساخته است. با این حال شخصیت‌هایی کلی چون مرد سرطاس و زن ژنده‌پوش در داستان «چنار»، پیرمرد افلیج در «یک داستان خوب اجتماعی»، «مرد چشم آبی» در «بختک» و پرندهٔ خوش‌خوان در داستان «پرنده فقط یک پرنده بود» شبیه به همان شخصیت‌های صادقی هستند.

تکنیک شایان‌توجه دیگر که صادقی به خوبی از آن بهره برده این است که شخصیت‌ها را کنار هم قرار می‌دهد و آن‌ها را به گفت‌وگو وادار می‌کند. این دور هم نشاندن شخصیت‌ها بر داستان‌نویسی گلشیری هم تأثیر گذاشته و به بهترین شکل از آن استفاده شده است.

۳. ٤. فضاسازی‌های گوتیک و نامشخص

در داستان‌های صادقی اغلب فضاها تاریک، وهم‌آور و وحشتناک هستند و زمان و مکان معمولاً مبهم و ناشناخته است. در داستان «ملکوت»، خواننده با دو نوع زمان روبه‌روست: اول زمان خطی داستان که روال حادثه و زندگی شخصیت‌ها را پی می‌گیرد و از چهارشنبه، ساعت یازده شب آغاز می‌شود و صبح پنجشنبه به پایان می‌رسد. این همان زمان گذرا و فرسایشی است که با مرگ پیوند می‌خورد. دوم زمانی است که بر ذهنیت و اندیشهٔ شخصیت‌ها حاکم است و آن زمان بی‌زمانی است که با شیوهٔ سیال ذهن و تک‌گویی‌های

درونی و خاطرات و بازگشت به گذشته، همواره تداوم دارد. مکان‌ها نیز محدود، نامشخص، مرموز و هراس‌انگیز هستند: وجود باغی که در آن جن وجود دارد و از آنجا به بدن آقای مودت رخنه می‌کند، مطب اسرارآمیز دکتر حاتم و کنش‌های عجیب و غریب او در آن مکان، اتاق رازآلودی که م. ل. در آن خوابیده است، اتاقی که سقفش را با آینه‌ها پر از ماه و ستاره کرده‌اند و دیوارهایش از تداخل و ترکیب هزاران رنگ گوناگون که گویی هر یکی از بطن دیگری سر بر آورده‌اند، نورانی‌اند و از دریچه های بیضی‌شکل با شیشه‌های ضخیم ملون که به جهان خارج باز می‌شود تشکیل شده است. «می‌توان گفت در داستان «ملکوت» تحلیل درون با خاطرات و رؤیاهای سوررئالیستی در می‌آمیزد و فضا را گاه توراتی می‌سازد و گاه بوف‌کوری» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۵۵). در داستان‌های دیگر صادقی نیز عمدتاً فضاهای شهری کوچک چون آپارتمان‌ها و خیابان‌ها، دفتر روزنامه، کلاس، تیمارستان و محله‌های متروک و نه چندان آباد، مکان داستان را شکل می‌دهند.

زمان و مکان در داستان‌های گلشیری بی‌شباهت به داستان‌های صادقی نیست؛ «البته بی‌اعتنایی صادقی به محیط‌های جغرافیایی به مراتب بیشتر از گلشیری است؛ تا آنجا که فضاها و مکان‌ها و گاه، شماری از شخصیت‌های او نمودی فرضی و فراواقع‌گرایانه دارند. به دلیل آنکه او از یک سو، بیشتر داستان‌هایش بافتی فراطبیعی و قابل انطباق با رئالیسم جادویی و سوررئالیسم دارند و از سوی دیگر، مطرح کردن موضوعات و مشکلات اساسی نسل بشر مد نظر اوست، نه مقوله‌های محدود محلی. ازاین‌روست که مکان رخدادهای داستانی در روایت‌های او صرفاً به صورتی کلی و تنها با تمایز روستا از شهر مطرح می شود؛ آن هم روستا و شهر نوعی» (شیری، ۱۳۸۴: ۱۶۹).

تنوع مکانی در آثار گلشیری به مراتب بیشتر از آثار صادقی است. برخی داستان‌های او به قرائن مختلف در اصفهان رخ می‌دهند و در خیابان چهارباغ، کنار زاینده‌رود و حوالی سی‌وسه‌پل اتفاق می‌افتند. در «کریستین و کید» و «شازده احتجاب» این مکان‌ها ملموس‌ترند. متروکه‌ها و مکان‌های دنج و مجردی برخی دیگر از این مکان‌ها هستند. گلشیری به توصیف

فضاهای مالیخولیایی و کابوس‌وار هم علاقه دارد. «دخمه‌ای برای سمور آبی» فضایی بوف‌کوری دارد و هراسناک و وهم‌زده است. داستان «مثل همیشه» در نخلستانی در جنوب ایران روایت می‌شود. داستان «پرنده فقط یک پرنده بود» هم زمان و مکانی افسانه‌ای دارد. «معصوم اول» و «معصوم دوم» در روستا و در فضایی گوتیگ می‌گذرد. بنابراین می‌توان گفت اگرچه فضاسازی‌های صادقی و گلشیری در بسیاری جهات شبیه به یکدیگرند، تنوع مکانی و زمانی در آثار گلشیری بیشتر به چشم می‌خورد. علت اصلی آن هم این است که گلشیری برای هر داستان، فضایی مخصوص و منحصر به آن را تعریف می‌کند؛ نه الگوهای کلیشه‌ای و تکراری دیگر نویسندگان را. ضمن اینکه گلشیری پاره‌ای از مشاهدات تجربی خود را در درک فضاها به کار گرفته و محیط‌هایی مانند زندان را که خود مدتی در آن گرفتار بوده، به‌خوبی توصیف کرده است. قسمت‌هایی از داستان‌های «عکسی برای قاب»، «هر دو روی یک سکه» و «عروسک چینی من» در زندان می‌گذرد. زمان‌ها نیز کلی، کوتاه و در نوسان هستند. کل داستان «شازده احتجاب» از سیاهی شب تا صبح کاذب به طول می‌انجامد؛ اما در ذهن شازده به گذشته‌های دور و دورتر و گذشته‌های نزدیک و نزدیک‌تر در حال حرکت و پیوسته در نوسان‌اند. مکان در داستان «شازده احتجاب» نیز محدود به اتاقی بزرگ و خالی از اشیاء عتیقه است که با بوی نا آکنده شده است.

۳. ۵. آغازها و انجام‌های ناگهانی

بندهای آغازین داستان‌های گلشیری و صادقی بسیار شگفت‌آور و در عین حال خلاقانه انتخاب شده است. هر دو نویسنده به‌ناگهان مخاطب را به درون متن می‌کشاند و او را درگیر روایت می‌کنند. ابتدای داستان «خواب خون» از صادقی و «دخمه‌ای برای سمور آبی» از گلشیری چنین است:

> «و این را ناگفته نگذارم که ژ عقیده داشت که عاقبت کوتاه‌ترین داستان دنیا را او خواهد نوشت» (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۷۶) و «خون گرم و سرخ به همهٔ ملافه‌ها نشت می‌کند» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۹۷).

داستان‌های صادقی با عباراتی مبهم و گنگ شروع می‌شوند و شبیه به یکدیگر نیستند: «وسواس» با جمله‌ای دو کلمه‌ای آغاز می‌شود، «کلاف سردرگم» با اسم‌صوت، «نمایش دو پرده» با جمله‌ای پرسشی، «غیرمنتظر» با پاسخ به پرسش و «عافیت» با تأکید. داستان‌های گلشیری نیز همین گونه‌گونی در روند آغازین را دارند: «دهلیز» با حادثه آغاز می‌شود، «پرنده فقط یک پرنده بود» با قصه، «مردی با کراوات سرخ» با ابهام، «هر دو روی یک سکه» با اعتراف و «یک داستان خوب اجتماعی» با تصمیم.

بهرام صادقی	هوشنگ گلشیری
وسواس: می‌رود سینما (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۳)	دهلیز: فاجعه از وقتی شروع شد که مادر بچه‌ها از حمام برگشت و پا گذاشت روی خرند خانه و دید که سه تا بچه‌هایش تاقباز افتاده‌اند روی حوض (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۱)
کلاف سر در گم: آهان (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۹)	پرنده فقط یک پرنده بود: روزی بود و روزگاری و شهری بود و اسم علی‌آباد که چنین بود و چنان (گلشیری، ۱۳۸۰: ۵۷)
نمایش دو پرده: اگر یکی از ما نمایشنامه‌نویس بود چه می‌کرد؟ (صادقی، ۱۳۸۸: ۶۱)	مردی با کراوات سرخ: آقای س. م. به شمارهٔ ۱۲۳۵۶/۹ مردی است با موی کوتاه (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۵۲)
غیرمنتظر: خیلی خوب! اما نکته اینجاست که در این خانوادهٔ چهارنفری، وضع کمی مغشوش بود (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۲۰)	هر دو روی یک سکه: راستش را اگر بخواهی من کشتمش، باور کن (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۱۳)
عافیت: باد گرم، باد گرمی که به آهستگی و لختی می‌وزد، لنگ‌هایی را که بر دیوار و شاخه‌های پژمردهٔ درخت‌ها آویخته‌اند تکان می‌دهد (صادقی، ۱۳۸۸: ۴۱۶)	یک داستان خوب اجتماعی: نویسنده تصمیم گرفته بود یک داستان اجتماعی بنویسد (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۴۵)

برخی داستان‌های صادقی و گلشیری براساس نامی که دارند شروع می‌شوند. داستان‌های «آقای نویسنده تازه‌کار است» و «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ» صادقی و داستان‌های «شب شک» و «چنار» از هوشنگ گلشیری چنین‌اند:

بهرام صادقی	هوشنگ گلشیری
آقای نویسنده تازه‌کار است: آقای نویسنده تازه‌کار است (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۴۷)	شب شک: هر سه نفر شک ندارند که... (گلشیری، ۱۳۸۰: ۳۵)
مهمان ناخوانده در شهر بزرگ: در شهر بزرگ، مهمان ناخوانده‌ای به دیدار آقای رحمان کریم آمد (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۶).	چنار: نزدیکی‌های غروب بود که مردی از یکی از چنارهای خیابان بالا می‌رفت (گلشیری، ۱۳۸۰: ۳۵)

پایان داستان‌های صادقی نیز بسته به موضوع و مضمون داستان متفاوت است: داستان «غیرمنتظر» با واقعهٔ غیرمنتظرهٔ دیوانگی محمودخان به پایان می‌رسد. «سراسر حادثه» با مجموعه‌ای از حوادث دردناک و مصیبت‌بار تمام می‌شود؛ ازجمله مشاجرهٔ دیوانگان و جنون همگان. «قریب‌الوقوع» نشان می‌دهد که راوی داستان عن‌قریب راهی تیمارستان می‌شود. «با کمال تأسف» به گونه‌ای شگفت‌انگیز و در اوج با جملهٔ «در روزنامه آگهی کنید، بنویسید هنوز زنده است» به پایان می‌رسد. «فردا در راه است» و «تدریس در بهار دل‌انگیز» ساختاری دایره‌وار دارد و نقطهٔ پایان داستان با لحظهٔ آغاز آن یکی می‌شود. این پایان‌بندی در داستان‌های گلشیری نیز گونه‌گون است: «پرنده فقط یک پرنده بود» پایانی قاطع و کوبنده دارد. «پشت ساقه‌های نازک تجیر» با گفت‌وگو به پایان می‌رسد. در آخر داستان «مردی با کراوات سرخ» مأمور مخفی با آقای س.م یکی می‌شود. «معصوم اول» به گونه‌ای به پایان می‌رسد که گویی دوباره تکرار می‌شود. «معصوم دوم» نیز با علامت «...» تمام شده است.

۳. ٦. چرخش در زاویه‌دید و خلاف‌آمد در روایت

بیشتر داستان‌های صادقی بر مبنای سوم‌شخص روایت می‌شود. «از بیست‌وسه داستانی که صادقی نگاشته، بیست تای آن (یعنی ۸۵ درصد)، از زاویه‌دید سوم‌شخص روایت شده است. بسیاری از آن‌ها به شیوهٔ «دانای کل محدودند و باز عمده‌ای از آن‌ها نیز به طریقه گزارشگرانهٔ صرف تحریر یافته‌اند» (کریمی قره‌بابا، ۱۳۸۸: ۲۳۴). داستان «ملکوت» با زاویه‌دیدهای مختلفی روایت شده است. فصل اول، با زاویه‌دید سوم‌شخص از نوع دانای کل روایت می‌شود. فصل دوم و سوم، به روایت اول‌شخص تبدیل می‌شود. فصل چهارم، دوباره زاویه‌دید به سوم‌شخص باز می‌گردد؛ اما از نوع دانای کل محدود؛ سوم‌شخص محدود به ذهن یکی از شخصیت‌ها یعنی مال است. فصل پنجم نیز به همین صورت دانای کل محدود ادامه می‌یابد؛ با این تفاوت که محدود به ذهن م.ل. و دکتر حاتم می‌شود. شیوهٔ روایت در فصل ششم داستان، دوباره به روند فصل آغازین یعنی سوم‌شخص دانای کل باز می‌گردد. پیرنگ‌ها در داستان‌های صادقی معمولاً ساده و روایتی خطی دارد. به تعبیر براهنی «در اغلب داستان‌های کوتاه صادقی از آن ذهنیت حاکم بر رمان «ملکوت» خبری نیست و همه چیز در سطح واقعیت‌های ساده و نه چندان معنی‌دار می‌گذرد (براهنی، ۱۳۶۲:۴۶۵)؛ اما هنر صادقی این است از یک موقعیت کاملاً عادی، طرحی عالی می‌ریزد که موجب شگفتی می‌شود. ساعدی معتقد است «در آثار صادقی، حادثه اصلاً مهم نیست؛ کشمکش‌ها پوچ و بی‌معنی است. درگیری‌ها تقریباً به جایی نمی‌رسد. آنچه بسیار مهم است فضاست» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۹۰).

گلشیری برخلاف صادقی، بیشتر داستان‌هایش را به طریق اول‌شخص نگاشته «از بیست‌ودو داستانی که گلشیری در مقطعی خاص نوشته، شانزده تای آن‌ها از منظر اول‌شخص روایت شده است. بیشتر این شانزده داستان هم به شیوهٔ تک‌گویی درونی و حدیث نفس و جریان سیال ذهن آفریده شده‌اند و این کاملاً با مضمون مکاشفهٔ هنرمند در شخصیت خویش همخوانی دارد» (کریمی قره‌بابا، ۱۳۸۸: ۲۵۶). گلشیری تکنیک چرخش در زاویهٔ دید را بیشتر از صادقی به کار برده است. در داستان «چنار» تا میانهٔ داستان زاویه‌دید سوم‌شخص حاکم است؛ اما به ناگهان به اول‌شخص تغییر می‌یابد. در داستان «مثل همیشه» با دو داستان اصلی و

فرعی مواجهیم که اولی به شیوهٔ سوم‌شخص و دومی به شیوهٔ اول‌شخص روایت می‌شود. در «شازده احتجاب» هم چرخش زاویه دید مشاهده می‌شود. «محور اصلی داستان بر مبنای سوم‌شخص نهاده شده که نه به صورت دانای کل بلکه محدود به ذهن شازده و کلفتش فخری است؛ اما به وفور از تک‌گویی‌هایی درونی و حدیث نفس نیز استفاده شده است. در بخش‌های از میانهٔ کتاب زاویهٔ دید میان سوم‌شخص و اول‌شخص در نوسان است. بخش‌های پایانی کتاب نیزبه شیوهٔ دانای کل روایت می‌شود» (حسینی، ۱۳۷۲: ۶۰).

روایت‌پردازی‌های صادقی و گلشیری نیز درخور تأمل است. «هر دو، به طور جدی در پی دستیابی به روش‌هایی در روایت بودند که قانون و قاعده‌هایی فراتر از قالب‌های متعارف و مرسوم داشته باشد. گریز مداوم آن‌ها از روح روایتگری متداول، که به‌رغم تازگی و تنوع، به دلیل استفادهٔ پرشمار از آن، به انباشت و اشباع‌شدگی رسیده بود و همواره نیز با خود تب تابعیت از تولیدات متقدمان و پخته‌خواری را تداعی می‌کرد، چندان مقبول طبیعت وجودی آن‌ها نبود. به این خاطر، آن‌ها از همان هنگامی که به طور حرفه‌ای وارد این حوزه شدند، در پی آن برآمدند که خود نیز نقشی در ابداع شیوهٔ روایتگری داشته باشند. احیای بعضی از قالب‌های قدیمی، در حوزهٔ روایت‌شناسی در ادبیات ایران، یکی از دستاوردهای بنیادین در مکتب اصفهان است که البته بیش از همه مرهون سخت‌کوشی‌های هوشنگ گلشیری است تا کسانی چون به‌آذین، آل‌احمد یا بهرام صادقی» (شیری، ۱۳۸۴: ۱۷۲)

۳. ۷. گفت‌وگوهای زیاد و توصیفات کم

یکی از تکنیک‌های شگرف صادقی تبحر او در به‌کارگیری گفت‌وشنودهای داستانی است. او چندین شخصیت را مقابل هم می‌نشاند و داستان را پی می‌گیرد؛ به گونه‌ای که افراد داستانی هویت و خصلت خود را از خلال همین گفت‌وگوها آشکار می‌سازند. صادقی از این طریق خواننده به داخل متن می‌کشاند و او را شریک گفت‌وشنودها می‌کند:

«– با هم مثل کارد و پنیر بودند. مردی که ایستاده بود روی پنجه‌های پایش نشست. دست‌هایش را به هم قفل کرد و تنه‌اش را جلو آورد:کیا؟

فضلی و غلام خان؟ پیرمرد به جسد اشاره کرد: - آره، همین فضلی با غلام خان. —می‌دونستم. چند دفعه با چشم خودم دیدم غلام‌خان به فضلی گفت تو این کوچه یا جای منه یا جای تو. - اینا که چیزی نیس... - آره... شنفته‌ام که به خون هم تشنه بودند... درست نمی‌دونم سر چی بود. پیرمرد چانه‌اش را خاراند و بی‌آنکه به او نگاه کند دنباله‌اش را گرفت: - عجب دنیائیه... اینا که تو میدونی همه می‌دونن. کسی نیست تو این کوچه که از دعوای اونا خبردار نباشه. همش هم زیر سر این صنمه... - زن غلام خان؟ پیرمرد آهسته زمزمه کرد: - از وقتی که غلام‌خان گرفتش میونه‌اش با فضلی شکرآب شد. جلوترش حسابی با هم رفیق بودند» (صادقی، ۱۳۸۸:۱۰).

گلشیری هم از تکنیک گفت‌وگوهای زیاد بهره برده است. در داستان «معصوم سوم» در خلال خواندن اشعاری از خسرو و شیرین این گفت‌وشنودها به خوبی انجام می‌گیرد:

«شب این‌ها را هم به زنم گفتم. گفت: اصغر آمده بود که استاد گفته آن کتاب را فقط یک شب به من امانت بدهید. گفتم: اصغر بود یا اکبر؟ گفت: چه می‌دانم! اصول دین می‌پرسی؟ بهشان می‌دهی یا نه؟ گفتم: مگر ندادی؟ گفت: من که نمی‌دانستم کدامشان را باید بهشان بدهم. گفتم: مگر نگفت؟ گفت: نه، گفت آقا خودشان می‌دانند که چی» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۰۳).

صادقی و گلشیری هر دو در توصیف ظاهر افراد به حداقل کلمات اکتفا می‌کنند و مجالی برای توصیفات طولانی باقی نمی‌گذارند. «صادقی قیافه‌ها را با بی‌دقتی و به شیوهٔ خاص خود معرفی می‌کند و بر خصوصیاتی که چندان روشنگر و توضیح‌دهنده نیستند تأکید می‌کند» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۴۱۸). معمولاً توصیفات آن‌ها از چهار پنج صفت بیشتر نمی‌شود:

«آقای بهروزخان که در حقیقت همان برادر وسطی بود و صورت باریک و اندام‌لاغر و سبیل‌های سیاه صوفی‌واری داشت و به نظر مظهر خونسردی و سکوت می آمد، در جواب این همه فقط لبخند معنی‌دار و پدرانه ای زد» (صادقی، ۱۳۸۶: ۱۶۹). «آن یکی پیر بود. ریش سفیدی داشت. ابروهایش مثل سایبان بالای چشمش آویزان بود. کمی خمیده بود. معلوم بود خسته است» (صادقی، ۱۳۸۶: ۱۶۹). «زنی در را باز کرد که چاق بود، چشم و ابرو مشکی، ته رنگی هم داشت (گلشیری،۱۵۶:۱۳۸۰). «دختر بالا بلند بود. صورتش آفتاب‌خورده بود و چشم‌هایش سیاه بود. سهراب را دیدم که چشمش به چین‌های شلیته دخترک بود و برق گیسوان بافته‌شده‌اش که ریخته بود پشتش و از زیر روسری اش بیرون زده بود» (گلشیری،۱۵۶:۱۳۸۰). «نویسنده تصمیم می‌گیرد که زن، خواهر پیرمرد افلیج باشد و دختر هم زیبا نباشد؛ یعنی موهایش کوتاه باشد و شانه‌نکرده و گوشهٔ چشم‌هایش قی نشسته باشد» (گلشیری،۱۶۷: ۱۳۸۰).

۳. ۸. توجه به اساطیر و تاریخ و متون کهن

بخش شایان توجهی از کار نویسنده توجه به متون و اساطیر و رگه‌های تاریخی است. «اسطوره‌پردازی راهی برای گریز از تاریخ و اجتناب از مواجهه با واقعیت‌های زندگی مدرن قلمداد شده است. چیزی که نویسندگان غرقه در تعلیمات کلاسیک، آن را بیگانه و گیج‌کننده می‌دانستند؛ اما برای خود مدرنیست‌ها غرض از به‌کارگیری اسطوره، جبران پراکندگی جهان مدرن بود؛ یعنی خلق روایات هدایت‌بخشی که بتوان آن را با تغییرات اجتماعی سریعی که با مدرنیته تطابق دارد معنی‌دار کرد» (چایلدز، ۱۳۸۶: ۲۱۸). داستان‌نویسان مکتب اصفهان علاوه بر آنکه عمدهٔ چشم‌اندازشان به جلو بوده، نیم‌نگاهی هم به گذشتهٔ فرهنگی خود داشته‌اند و این دو فضای قدیم و جدید را تا حدودی در هم آمیخته‌اند. صادقی در داستان «اذان غروب» نگاهی تاریخی و دراماتیک به زندگی شیخ‌بهایی انداخته است که به

داستان فضای اصفهان را بخشیده است. در داستان «هفت گیسوی خونین» انبوهی از شخصیت‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای حضور دارند: هفت بانوی زیبا، قارون‌دیو، سلمان دیو، مادر فولاد زره، امیرارسلان و حسین کرد شبستری از این قبیل‌اند.

داستان بلند «ملکوت» نیز بن‌مایه‌ای اسطوره‌ای دارد. «در این داستان، صادقی روایت اسطوره‌ای تقابل خدا و شیطان و هبوط آدم را با الگوگیری از متون مقدس مانند قرآن و انجیل و تورات بازآفرینی کرده است» (قبادی، بزرگ‌بیگدلی، علیجانی، ۱۳۹۳: ۳۰). همچنین در این داستان «شخصیت دکتر حاتم بر اساس ویژگی‌های برجستهٔ اسطوره‌ای و تا حدودی دینی و ادبیِ شیطان نمایان شده است. شک و تردید، قتل و ویرانگری، دروغ‌گویی و پادشاهی مستبدانهٔ عوام‌فریب بر جهان، از جمله صفات اهریمن در اسطوره‌ها و ادیان است که به وضوح در رفتار دکتر حاتم مشاهده می‌شود. آمپول‌ها و دوست ناشناس نیز این شخصیت را هر چه بیشتر به شیطان و اهریمن نزدیک می‌کنند. نویسنده کوشیده است با نسبت دادن صفات پلید شیطان به شخصیت دکتر حاتم با طنزی تلخ، سیاهی‌های جامعهٔ سرخوردهٔ روزگار خود را به گونه‌ای به تصویر بکشد؛ جامعه‌ای که در پایان، چیزی جز تباهی و نیستی و مرگ نخواهد داشت» (طغیانی و چهارمحالی، ۱۳۹۳: ۲۵۲).

گلشیری نیز در «معصوم اول» و «معصوم دوم» و «معصوم سوم» وضعیت امروز را با روزگار کهن و اساطیر پیوند می‌زند. به تعبیر یکی از پژوهشگران «در رمان‌های مدرنی که گرایش اسطوره‌ای در آن‌ها مشاهده می‌شود، نویسنده سرنوشت قهرمانان اثر را به بن‌مایه‌های تاریخی گره می‌زند و آگاهی‌های امروز را به شکلی نمادین با گذشته ارتباط می‌دهد. این شگرد، نوعی همانندسازی برای برقراری تقارن بین رویدادها و آدم‌های داستان با حافظهٔ قومی است تا بدین ترتیب هم‌خوانی شرایطی که تیپ‌های اسطوره ای درگیر آن بوده‌اند با وضع امروز به نمایش درآید» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۲۹). گلشیری در «معصوم دوم» سیر و سلوکی در کتب شهدا و مقاتل انجام می‌دهد. در «معصوم سوم» نیز به زندگی فرهاد در داستان خسرو و شیرین جانی دوباره می‌بخشد و ارتباطی نمادین با آن برقرار می‌سازد. همچنین ابیاتی از نظامی را نقل

می‌کند. «شازده احتجاب» نیز سیر و سلوکی تاریخی در احوال چهار نسل از خاندان قاجار و زوال قدرت آن‌هاست.

۳. ۹. سوژه‌گزینی‌های نادر و نام‌گزینی‌های مدرن

سوژه‌هایی که صادقی و گلشیری برمی‌گزینند بسیار خاص و نادرند؛ از این منظر که دیگر نویسندگان سراغ چنین سوژه‌هایی نرفته‌اند. یکی از دلایل اصلی این موضوع این است که هر اتفاق و رویداد و صحنه‌ای قابلیت داستان شدن و به روایت درآمدن را دارد. در میان داستان‌های صادقی «هفت گیسوی خونین» شخصیت‌های افسانه‌ای دارد که نویسنده توانسته آن را به داستان کوتاه مدرن پیوند بزند. «اذان غروب» داستانی تاریخی تلقی می‌شود که با فضای اصفهان قدیم در ارتباط است. «سنگر و قمقمه‌های خالی» تداعی‌کنندهٔ فضای جنگ است؛ «نمایشی در دو پرده»، چنان‌که از نامش پیداست، شکلی نمایشی دارد.

گلشیری نیز سراغ سوژه‌های گوناگونی رفته است. «چنار» داستان مردی است که از درخت بالا می‌رود تا جهان رؤیا را تماشا کند؛ اما دیگران تصور می‌کنند که مرد قصد خودکشی دارد. «مردی با کراوات سرخ» داستان تعقیب و گریز پلیسی و سرّی است. «به خدا من فاحشه نیستم» به موضوع روشنفکران و فاحشگان اختصاص دارد. «دو روی سکه» و «عروسک چینی» مضمون خاص سیاسی دارد. «کریستین و کید» دربارهٔ روابط یک نویسنده با زوجی انگلیسی است که هرکدامشان درگیر روابط خاصی با دیگران هستند. «برهٔ گمشدهٔ راعی» نیز دربارهٔ ذهنیت مردی میان‌سال است که زنان در شکل‌گیری آن تأثیر داشته‌اند.

صادقی و گلشیری به انتخاب نام‌های بلند و چندکلمه‌ای علاقه دارند. داستان‌های «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ»، «تدریس در بهار دل‌انگیز» از بهرام صادقی و «دخمه‌ای برای سمور آبی»، «پشت ساقه‌های نازک تجیر» و «سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ» از هوشنگ گلشیری از این قبیل‌اند. برخی از این نام‌های طولانی، منتهی به فعل و خود یک جملهٔ کامل است. «فردا در راه است»، «آقای نویسنده تازه

کار است» و «یک روز صبح اتفاق افتاد» از بهرام صادقی و «پرنده فقط یک پرنده بود» و «به خدا من فاحشه نیستم» چنین هستند.

بیشتر داستان‌های صادقی نام‌های غم‌انگیز و ناامیدکننده و حاکی از نگرانی دارد: «با کمال تأسف»، «هفت گیسوی خونین»، «قریب‌الوقوع»، «سراسر حادثه»، «خواب خون»، «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» چنین‌اند. گلشیری هم به کاربرد نام حیوانات در اسامی داستان‌ها علاقه دارد: «ملخ»، «گرگ»، «پرنده فقط یک پرنده بود»، «دخمه‌ای برای سمور آبی» و «سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ» از این قبیل‌اند.

۳. ۱۰ . نثر صیقل‌خورده و شعرگونه

نثر صادقی، نثری ساده و به دور از حشو و زوائد و آرایه‌های ادبی پرطمطراق است. حال‌وهوای نثر متناسب با هر داستان متفاوت است؛ گاهی روزنامه‌ای و گزارش‌وار است، گاهی نقلی و قصه‌وار و گاهی طنزآمیز و سخره‌آمیز. زبانی که گلشیری در آثارش به کار می برد عمدتاً در خدمت فضای کلی داستان است. نثر او گاه به پیچیدگی و رازآلودگی میل می‌کند و گاه به سادگی و زیبایی. داستان «بختک» نثری آهنگین و «دخمه‌ای برای سمور آبی» زبانی شاعرانه دارد. نویسنده در داستان «مردی با کراوات سرخ» هم از نثر توصیفی و گزارش‌گونه بهره می‌گیرد. گلشیری بیش از صادقی به نثر اهمیت می‌دهد و پرداخت آن بیشتر می‌کوشد. به تعبیر یکی از محققان «آنچه گلشیری بر کار نویسندگان پیش از خود افزود، اشراف چشمگیر اوست به نثر کلاسیک فارسی و استفاده‌ای که او از آن گونه نثر در کار پرداخت زبان داستان می‌کند. نثر او را می‌توان اوج تعالی نثر داستانی امروز ایران به شمار آورد» (کریمی حکاک، ۱۳۷۹: ۱۴۷). اما از آنجا که هر دو نویسنده کار خود را با شعر آغاز کرده‌اند و با انجمن‌های ادبی زمان خود از جمله انجمن صائب در ارتباط بودند، سعی داشته‌اند از بارقه‌های شعری‌شان در جهت تکمیل داستان بهره برند. در فصل چهارم «ملکوت» گفت‌گوی دکتر حاتم با همسرش ساقی حالتی شعرگونه به خود می‌گیرد:

«ساقی! ساقی! آخر تو نقش همهٔ آرزوهای منی. زیباییت به گریه‌ام می‌اندازد و در جوار آن ناگهان خودم را پاک و معصوم احساس می‌کنم؛ اما از این زیبایی من چه سهمی دارم؟ و چه سهمی داشته‌ام؟ همه و هیچ! با آنکه روبه‌رویم خوابیده‌ای فرسنگ‌ها از من فاصله داری و درست به اندازهٔ همان آرزوها و همان بهشت خدا دوردوست و دیریابی و من فقط بویت را می‌شنوم و صدای شیرینت را» (صادقی، ۱۳۸۶: ۶۲) .

شعرگونگی در قسمت‌های دیگر «ملکوت» نیز به چشم می‌خورد که بی‌شباهت به شعر سپید و نثر آهنگین تورات و انجیل نیست؛ به‌ویژه آنکه پیش از شروع فصل سوم، صادقی جملهٔ «و عقابی را دیدم و شنیدم که در وسط آسمان می‌پرد و به آواز بلند می‌گوید: وای وای وای بر ساکنان زمین» را از انجیل نقل می‌کند و سپس فصل را چنین آهنگین می‌آغازد:

«آن روز خواهد آمد! آن روز مقدس که فراموشی و شادی همچون عسل غلیظ در کام انسان غمزده آب شود و باد راحت بر بوستان‌های سرسبز و خرّم بوزد و شکوفه‌های جوان و رنگارنگ بهار بر تمامی زمین خشک و تشنه بپراکند و شکوفه‌های بهارها بر گور تنهای من خواهد ریخت و بر گور معصوم فرزندم و آن‌ها را خواهد پوشاند؛ زیرا من بندهٔ گناه بودم و در این رودخانهٔ شوم در من به بیرحمی جاری بود و من مصب همهٔ ماهیان مرده‌ای بودم که از محیط‌های مسموم و تف‌زده به سویم سرازیر می‌شدند و پولک‌هایشان از برقی سیاه می‌درخشید و من آن‌ها را به گرمی می‌پذیرفتم» (صادقی، ۱۳۸۶: ۵۲).

گلشیری نیز این قابلیت را در آثار خودش به کار گرفته است. شاید این سخن فاکنر که گفته است نویسندگان نو بیشتر شاعرانی هستند که با فروهشتن حرفهٔ شاعری به حرفهٔ پردامنه‌ای چون داستان‌نویسی روی می‌آورند، دربارهٔ گلشیری کاملاً مصداق داشته باشد (نک: آتشی، ۱۳۸۰: ۹۵). این اثرگذاری را می‌توان از اهمیت و برجستگی زبان در آثارش نیز متوجه شد. حتی نام برخی از داستان‌های گلشیری ادیبانه و شاعرانه است. «شب شک» و «زندانی باغان»

چنین است. در قسمت‌هایی از «شازده احتجاب» این شعرگونگی و موسیقی کلام را می‌توان مشاهده کرد:

«تفت‌ها با آویزه‌ها و پرهایشان آنجا بودند. آن طرف که کسی نبود. باد نمی‌آمد. پرها سبز و سرخ بودند یا سیاه؟ سیاه بودند» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۴۱). «... سنگین و سرد. تیک‌تاک بی‌انتها و مداوم ساعت‌ها تمام اتاق را پر می‌کرد و بوی نا و بوی فخرالنساء که آن طرف اتاق توی تاریکی ایستاده بود!» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۶). «دو دیوار با چشم‌های موریانه‌خوردشان در دو طرف او نشسته بودند... فقط سینهٔ بادبادک پیدا بود. نوار نازک گوش‌ها و دنباله داشت توی آبی آسمان حل می‌شد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۳۱و۳۲). «چلچراغ‌ها آمده بودند پایین تا روی میز. فخری، نه، فخرالنساء پشت آن بلورهای الوان تکه‌تکه شده بود» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۷۶).

در داستان‌های کوتاه گلشیری نیز توجه به اوزان عروضی دیده می‌شود. عبارت‌های آهنگین داستان «خانه روشنان» چنین است: «ساقهٔ نازک علفی را، خم‌شده از بار یکی دو شبنم، رویاندیم بر لبهٔ تاریک» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۱۰). «بوی کافور می‌دهد گاهی دروغ، وقتی لحنی هم‌خانهٔ خاک چرب و سنگین باشد» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۱۱).

گلشیری حتی نام برخی از داستان‌هایش از جمله داستان «میر نوروزی ما» را از شعر شاعران مطرح زبان فارسی همچون حافظ اقتباس کرده است:

سخن‌در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

میانهٔ برخی از داستان‌ها از جمله داستان «معصوم سوم» نیز با اشعار شاعرانی چون نظامی مزین شده است:

که‌می‌داند که‌این دیر کهنسال چه‌مدت‌داردوچون‌بودش‌احوال

به هر صد سال دوری گیرد از سر چو آن دوران شد آرد دور دیگر

نماند کس که گیرد دور او را بدان تا در نیابد غور او را

چنان‌که ملاحظه شد شباهت‌های بسیاری میان ساختار داستان‌نویسی صادقی و گلشیری که هر دو از نویسندگان برجستهٔ مکتب اصفهان هستند، وجود دارد. صادقی و گلشیری مطابق با جریان‌های مدرن و به‌روز داستان‌نویسی پیش می‌روند. صادقی نخستین دریچه‌های این نوع نگرش را پیش روی مخاطبان خود قرار می‌دهد و به عنوان پیشگام خود را در معرض آزمون‌وخطای مختلف قرار می‌دهد و پیروزمندانه راهی نو در عرصهٔ داستان‌نویسی پایه‌گذاری می‌کند. گلشیری نیز با پیروی از صادقی و جا پای او گذاشتن، هم دنباله‌رو مکتب او می‌شود و هم دریچه‌ها و افق‌های ناشناخته و کشف‌نشده‌ای را می‌گشاید و بنایی را برافراشته می‌کند که نماهای پرنورتری را بازتاب می‌دهد.

٤. نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب گفته‌شده می‌توان به این نتیجه رسید که عناصر بومی در آثار هر دو نویسنده تا حدود زیادی با یکدیگر تطابق دارند. مهم‌ترین ساحت‌های مشترک ساختاری در آثار گلشیری و صادقی را می‌توان در این موارد مشاهده کرد:

۱. هر دو نویسنده در تکنیک‌های داستانی برخلاف جریان آب شنا می‌کنند. آن‌ها در عمل نشان می‌دهند برای هر موضوع قالب و فرم مخصوص به آن را باید برگزید و داستان را در آن نشاند؛ بنابراین به‌ازای هر سوژه بی‌نهایت فرم می‌توان به کار بست. آن‌ها به سراغ سوژه‌هایی رفته‌اند که دیگر نویسندگان کمتر بدان پرداخته‌اند. چرخش در زاویه‌دیدها و خلاف‌آمد در روایت‌ها نیز به همین سبب صورت می‌گیرد. روایت‌ها در آثار صادقی بیشتر سوم‌شخص و خطی است؛ ولی در آثار گلشیری بیشتر اول‌شخص و به هر دو شکل خطی و غیرخطی مشاهده می‌شوند. نقش گلشیری در روایت‌پردازی پررنگ‌تر از صادقی است و زحمات او در این حوزه دستاوردهای تازه‌ای به دنبال داشته است.

۲. هر دو نویسنده به توصیف زندگی افرادی می‌پردازند که پس از یک بحران بزرگ اجتماعی به بن‌بست خورده‌اند و احساس بی‌هویتی می‌کنند. هنوز امید به زندگی دارند؛ اما به مرور زمان و با برآورده نشدن آرمان‌هایشان ناامیدی و اضطراب و افسردگی را به درون خود راه داده‌اند و بر دردهای پیشین خود افزوده‌اند و برای رهایی از همهٔ این رنج‌ها به زن و افیون و باده و آرام‌بخش پناه برده‌اند و منزوی شده‌اند؛ اما همچنان در حسرت آرمان‌هایشان پیر گشته‌اند و به جبراندیشی و پوچی کشیده شده‌اند و در نهایت به گرداب جنون یا به فکر خودکشی افتاده‌اند و مرگ را بزرگ‌ترین موهبت واقعی زندگی یافته‌اند. هر دو نویسنده با اینکه از خاستگاهی مشترک یعنی اصفهان برخاسته‌اند به قابلیت‌های لهجه بی‌اعتنا بوده‌اند و تقریباً هیچ اثری از لهجهٔ اصفهانی در آثار آن‌ها مشهود نیست. این بی‌اعتنایی در خصوص زمان و مکان نیز چنین است؛ البته گلشیری تا حدودی از مکان‌های اصفهان نام می‌برد و جغرافیا و فضاهای شهری را با داستان خود پیوند می‌زند؛ اما صادقی به این موضوع بی‌اعتناست.

۵. هر دو نویسنده از سلاح طنز، آن هم طنز تلخ و گزنده، بهره می‌برند؛ صادقی از طریق طنز، بیشتر زشتی‌ها و پوچی‌ها را عیان می‌سازد و گلشیری علاوه بر دنباله‌روی از صادقی در پی تفهیم و اثری‌گذاری ژرف‌تر و عریان نشان دادن حقایق است. صادقی با سیلی طنز بر دهان نامرادی‌ها و تیره‌بختی‌ها می‌زند؛ اما این بخت خواب‌آلوده را بیدارشدنی نمی‌یابد؛ ازاین‌رو صادقی بیشتر به تمسخر و تعریض به مسائل تمایل دارد و گلشیری به تأمل و تحلیل دلایل.

۶. بیشتر داستان‌های هر دو نویسنده مردمحورند؛ زنان یا در حاشیه‌اند یا شخصیت فرعی به شمار می‌روند. عموم شخصیت‌ها از قشرهای متوسط جامعه و اغلب کارمندان هستند. توصیف شخصیت‌ها کوتاه و موجز و غیرمستقیم است. شخصیت‌ها ناشناس و مرموز و بی‌نام هستند.

۷. هر دو نویسنده آغاز داستان‌هایشان معمولاً پرکشش و نامتعارف است؛ به گونه‌ای که مخاطب را سریعاً به درون داستان می‌کشانند و تا پایان داستان قطعیت ماجرا را مشخص نمی‌کنند. حتی گاه داستان‌ها با پایانی باز و بدون قطعیت به پایان می‌رسند.

۸. هر دو نویسنده درصدد تلفیق روایت‌های کهن با مدرن نیز بوده‌اند و قصه‌ها و افسانه‌های قدیم را با فرم‌های داستانی جدید پیوند زده‌اند. علاقه به ژانرهای پلیسی و معمایی و تمِ تعقیب و گریز نیز از علاقه‌مندی‌های هر دو نویسنده است.

۹. هر دو نویسنده از نثری پاکیزه و بدون حشو و زواید بهره برده‌اند و حالاتی از شعرگونگی را در آن وارد کرده‌اند؛ اگرچه توجه گلشیری به این مقوله بیشتر از صادقی بوده است.

۱۰. فضاسازی‌ها اغلب ترسناک و نمناک و بوف‌کوری و مالیخولیایی و تارعنکبوتی هستند که با جن و خون و قتل و آدم‌خواری و تاریکی مرتبط‌اند.

۱۱. هر دو نویسنده از گفتگوهای پرشمار و توصیفات کوتاه بهره برده‌اند و در حین گفتگوها صفات و خصلت‌های اشخاص داستانی خود را نشان داده‌اند.

۱۲. هر دو نویسنده به رگه‌های تاریخی و اساطیری در آثار داستانی‌شان توجه کرده‌اند.

منابع

۱. آتشی، منوچهر (۱۳۸۰)، »شازده احتجاب‌ها چرا و از کجا به عرصهٔ داستان ایرانی آمدند»، به نقل از کتاب دربارهٔ شازده احتجاب به کوشش فرزانه طاهری و عبدالعلی عظیمی، تهران: دیگر.

۲. آژند، یعقوب (۱۳۶۹) «وضع ادبیات داستانی در قبل و بعد از انقلاب» ، نشریهٔ سوره ، د۲، ش۱۲، صص۱۲تا۱۹.

۳. براهنی، رضا (۱۳۶۲)، قصه‌نویسی، تهران: نشر نو.

۴. پرهام، سیروس (۱۳۳۷)، «مسئلهٔ زمین و نسل ما»، نشریهٔ صدف، ش۱۰،صص۲۱تا۲۳.

۵. چایلدز، پیتر (۱۳۸۶)، مدرنیسم، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: ماهی.

۶. حسن‌زادهٔ میرعلی، عبدالله (۱۳۹۳)،«مشخصه‌های ادبیات گوتیک در ملکوت بهرام صادقی»، نشریهٔ مطالعات داستانی، س۲، ش۳، صص۲۱تا۳۴.

۷. حسن‌زادهٔ میرعلی، عبدالله و سیدرزاق رضویان (۱۳۹۰)، «مؤلفه‌های رمان نو در داستان خواب خون از بهرام صادقی»، نشریهٔ ادب‌پژوهی، ش۱۸، صص ۱۰۱-۱۲۳.

۸. حسینی، صالح (۱۳۷۲)، بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب، تهران: نیلوفر.

۹. حسینی، صالح و پویا رفوئی (۱۳۸۰)، گلشیری کاتب و خانه‌روشنان، تهران: نیلوفر.

۱۰. ساعدی، غلامحسین، (۱۳۷۹)، آشفته‌حالان بیداربخت، اهواز: به‌نگار.

۱۱. ساعدی، غلامحسین، (۱۳۸۳)، «هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی»، نشریهٔ آزما، ش۳۱، صص۳۹تا۴۱.

۱۲. سپانلو، محمدعلی (۱۳۷۶)، «داستان‌نویسی معاصر؛ مکتب‌ها و نسل‌هایش»، نشریهٔ آدینه ش۱۲۲، صص ۶۲تا۶۴.

۱۳. سپانلو، محمدعلی (۱۳۵۸)، گزارشی از داستان‌نویسی یکسالهٔ انقلاب»، نشریهٔ اندیشهٔ آزاد، س۱، ش۱، صص۷تا۹.

۱۴. سپانلو، محمدعلی (۱۳۶۶)، نویسندگان پیشرو ایران، تهران: نگاه.

۱۵. سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۱)، بازآفرینی واقعیت، تهران: نگاه.

۱۶. سناپور، حسین (۱۳۹۴)، ده جستار داستان‌نویسی، تهران: چشمه.

۱۷. شریفی، محمد (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ نشر نو و معین.

۱۸. شیری ، قهرمان (۱۳۸۷)، مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران: چشمه.

۱۹. شیری ، قهرمان (۱۳۸۴)، «پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ش۴۲و۴۳، صص۱۶۷تا۱۹۸.

۲۰. صادقی، بهرام (۱۳۸۶)، ملکوت، تهران: زمان.

۲۱. صادقی، بهرام (۱۳۸۸)، سنگر و قمقمه‌های خالی، تهران: زمان.

۲۲. طغیانی، اسحاق و محمد چهارمحالی (۱۳۹۳)، «تبلور شیطان اسطوره‌ای در ملکوت بهرام صادقی»، نشریهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ش۳۵، صص۲۲۳تا۲۵۶.

۲۳. عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱) شخصیت و شخصیت‌پردازی در ادبیات معاصر، تهران: آن.

۲۴. قبادی، حسینعلی، سعید بزرگ بیگدلی، محمد علیجانی (۱۳۹۳)، «تحلیل اسطوره‌ای یکلیا و تنهایی او و ملکوت با نگاه به تأثیر کودتای ۲۸ مرداد در بازتاب اسطوره‌ها»، نشریهٔ متن‌پژوهی ادبی، ش۶۰، صص۲۵تا۵۰.

۲۵. کریمی حکاک، احمد (۱۳۷۹)، «هوشنگ گلشیری»، نشریهٔ ایران‌نامه، ش۷۰، صص۱۴۳تا۱۴۸.

۲۶. کریمی قره‌بابا، سعید (۱۳۸۸)، شکل‌شناسی داستان کوتاه ایرانی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ با تأمّلی بر آثار مهم این دوره، پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم آذربایجان.

۲۷. گرجی، مصطفی (۱۳۸۷)، «بررسی و تحلیل عناصر بومی (دینی و ملی) بزرگ‌ترین رمان فارسی»، نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش۱۱، صص۲۵۵تا۲۷۲.

۲۸. گری، مارتین (۱۳۸۲) فرهنگ اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۹. گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰)، نیمهٔ تاریک ماه، تهران: نیلوفر.
۳۰. گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۴)، شازده احتجاب، تهران: نیلوفر.
۳۱. محمودی، حسن، (۱۳۷۷)، خون آبی بر زمین نمناک، تهران: آسا.
۳۲. مقدادی، بهرام (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: فکر روز.
۳۳. میرصادقی، جمال و میرصادقی (ذوالقدر) میمنت (۱۳۷۷)، واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی، تهران: کتاب مهناز.
۳۴. میرصادقی، جمال (۱۳۸۲) ادبیات داستانی، تهران: سخن.
۳۵. میرصادقی، جمال (۱۳۹۴) داستان‌نویس‌های نام‌آور ادبیات معاصر ایران، تهران: سخن.
۳۶. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، صد سال داستان‌نویسی ایران، تهران: چشمه
۳۷. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۴)، هشتاد سال داستان کوتاه ایرانی، تهران: کتاب خورشید.
۳۸. نفیسی، آذر (۱۳۸۰)، «رمان و رمان‌نویسی در ایران»، به نقل از کتاب ایران و مدرنیته نوشتهٔ رامین جهانبگلو، تهران: گفتار.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی