پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال ۱۹ شماره ۳۶ بهار و تابستان ۱۴۰۰ (صص ۱۵۶-۱۳۵)

داستان غنایی‌مدرن

(تحلیل داستان کوتاه «ابر بارانش گرفته است» بر مبنای نظریهٔ آیلین بالدشویلر)

۱-طاهره صادق‌بیان ۲- رضا صادقی شهپر ۳- قهرمان شیری

چکیده

داستان کوتاه غنایی یا شاعرانه یکی از گونه‌های داستان مدرنیستی است. بنابر نظریهٔ آیلین بالدشویلر در «داستان کوتاه غنایی»، ذهن و دنیای درونِ شخصیت‌ها برجسته می‌شود و هدف نویسنده ارائهٔ تصویری بی‌واسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی است که با زبانی غنایی روایت می‌شود و حالات روحی و فراز و فرود احساسات و عواطف شخصیت را دربارهٔ موضوعی خاص نشان می‌دهد. داستان «ابر بارانش گرفته است» از شمیم بهار، داستانی است مدرن که در آن، دنیای ذهنی و درونی شخصیت اصلی برجسته شده و منحنی عاطفی و فراز و فرود احساسات و عواطف راوی در یک رابطهٔ عاشقانهٔ ناکام نشان داده می‌شود. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است و می‌خواهد به این پرسش اصلی پاسخ دهد که چه شگردهایی داستان «ابر بارانش گرفته است» را به داستان غنایی مدرن تبدیل کرده است؟ بهره‌گیری نویسنده از شیوهٔ ذهن‌گرایانهٔ روایت با زبانی غنایی و شاعرانه و ایجازی و شگردهایی چون تک‌گویی درونی، پیرنگ نامتعارف، ابهام و پیچیدگی در روایت، نمادپردازی و برجسته کردن تنهایی و تک‌افتادگی عاطفی راوی از طریق برخی تصاویر و توصیف مکان‌ها، مشابهت روایی و تکنیکی این داستان را با نظریهٔ «داستان کوتاه غنایی» بالدشویلر نشان می‌دهد.

کلید واژه‌ها: شمیم بهار، ابر بارانش گرفته است، داستان کوتاه غنایی، آیلین بالدشویلر.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان

۲-دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان (نویسندهٔ مسئول)Email:reza.shahpar@iauh.ac.ir

۳-استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا همدان

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۹

۱-مقدمه

با ظهور مدرنیته و تحولات ناشی از آن، سنت‌ها و ارزش‌های دیرین به چالش کشیده شد و ارزش‌های نوین جای آن‌ها را گرفت. تحولات مدرنیسم نه تنها مسائل اجتماعی و سیاسی را دچار تغییر و دگرگونی کرد، بلکه ادبیات و هنر را نیز متحول ساخت. ماشینیسم، پیشرفت علوم و فن-آوری جدید و چالش‌های پیشِ روی آن، تأثیر شگرف و ملموسی بر تفکر بشری و هنر و ادبیات گذاشت. بزرگ‌ترین دگرگونی و تغییر در ساحت فکری-فلسفی عصر مدرنیته را باید تسلط اومانیسم دانست. تفکر اومانیستی، انسان را به منزلهٔ موجودی «دانا، شناسا، متمرکز و کامل که در قلب جهان هستی جای دارد، به جهانیان می‌شناساند.»(احمدی،۱۳۷۷:۸۵) در عصر مدرنیسم بر فردیت و تجارب فردی تأکید می‌شود و انسان در داستان مدرن جایگاهی متفاوت می‌یابد. «در رمان جدید صرفا به انسان و جایگاه او در جهان پرداخته می‌شود. غایت رمان جدید «سوپژکتیوهٔ» محض است.(دستغیب،۱۳۷۷:۸۵) نویسندگان مدرن برخلاف نویسندگان پیشامدرن به ظاهر و شمایل شخصیت‌ها توجه ندارند بلکه توجه آنان به جنبه‌های درونی و ذهن شخصیت‌ها معطوف می‌شود. ویژگی‌هایی چون فردگرایی، آشنازدایی، معناگریزی، ساختارشکنی و اهمیت یافتن واقعیت ذهنی از عمده‌ترین خصیصه‌های داستان‌نویسی مدرن است. نویسندگان رمانتیست نیز به گونه‌ای از ذهن، بهره می‌بردند اما تفاوت بارزی بین مدرنیست‌ها و رمانتیست‌ها وجود دارد؛ «نویسندگان مدرن از نوعی سمبولیسم ناخودآگاه استفاده می‌کردند و اساس کارشان بر تداعی آزاد معانی، افکار و تصاویر ذهنی، فرورفتن در جنبه‌های ناخودآگاه ذهن و وارد شدن به نوعی حالت خلسه و رؤیا بود.»(بهمن،۱۳۷۳:۸۷) توجه به ذهن و فرآیندهای حاصل از ذهن و به دنبال آن بازتاب شخصیت‌ها به صورت صدای درونی و کشمکش‌های روانی و تگ‌گویی درونی، یکی از عمده‌ترین بخش‌های داستان مدرن است. مدرنیسم در داستان‌نویسی ایران از دهۀ چهل شمسی شروع شده و در دهۀ پنجاه و شصت به جریان غالب داستان‌نویسی تبدیل می‌شود. البته ریشه‌های آن را در سال‌های پیش از چهل باید جست به‌طوری که فضا و قهرمانان برخی داستان‌های صادق هدایت- مانند زنده به گور، سه قطره خون و بوف کور- بر آثار نویسندگان مدرنیست دهۀ چهل و پس از آن سایه انداخته است. حسن میرعابدینی بوف کور هدایت را سرچشمۀ همۀ داستان‌های مدرن می‌داند و معتقد است که: «نخستین جلوهای نوگرایی در ادبیات داستانی ایران را به شکلی گسترده و سازمان یافته باید در دهۀ چهل و در آثار نویسندگانی چون صادق چوبک، سیمین

دانشور، تقی مدرسی، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری جستجو کرد.»(میرعابدینی،۶۶۳:۱۳۹۶) مدرنیسم در داستان کوتاه بیشتر مترادف است با شاعرانه‌نویسی و غنایی‌نویسی و محبوبیت داستان کوتاه در ایران، و البته صناعت‌مندتر بودن داستان کوتاه از رمان ایرانی هم ریشه در پیشینهٔ بسیار قوی شعر در ادبیات کهن ما دارد. ذهنیت شعرپسند ایرانی که اساساً ادبیات را مترادف شعر دانسته، امروز هم در تولید ادبی بیشتر با داستان کوتاه عجین شده که به مراتب به شعر نزدیک‌تر است تا به داستان‌های منثور مطول.(پاینده، ۱۳۹۱: ۳۷)

۱-۱- بیان مساله و سؤالات تحقیق

در داستان‌های شمیم بهار عمدتاً با روایت عشق‌های شکست‌خورده با قهرمانانی عاشق اما نومید و تنها و ناتوان از برقراری ارتباط، به شیوه‌ای مدرنیستی و به دور از هنجارهای متعارف داستان-نویسی مواجه هستیم. در داستان «ابر بارانش گرفته است» پیوند عاطفی راوی با گیتی و ناتوانی از ابراز آن، او را در موقعیتی دشوار و روان‌آشوب قرار می‌دهد و به حدیث نفسی تغزلی و شاعرانه از تلاطمات عاطفی راوی منجر می‌شود. این داستان نمونهٔ بارزی از یک داستان کوتاه غنایی و مدرن است و در این پژوهش به این پرسش اصلی پاسخ داده شده است که: چه شگردهایی در داستان کوتاه «ابر بارانش گرفته است» به کار رفته که آن را به داستانی غنایی و مدرنیستی تبدیل کرده است؟ پرسش دوم این است که آیا در این داستان، فراز و فرود احساسات و عواطف راوی را در رابطهٔ عاشقانه‌اش با گیتی، می‌توان منحنی عاطفی به شمار آورد؟

۱-۲-روش تحقیق

این پژوهش از نوع کتابخانه‌ای بوده و پس از گردآوری و دسته‌بندی اطلاعات، به صورت توصیفی و به روش تحلیل محتوا انجام شده است. جامعهٔ آماری پژوهش، داستان کوتاه «ابر بارانش گرفته است» از شمیم بهار می باشد.

۱-۳-هدف و ضرورت تحقیق

هدف پژوهش بررسی داستان مورد نظر از منظر نظریهٔ «داستان کوتاه غنایی» آیلین بالدشویلر است. وجود مشابهت‌های گسترده در ساختار روایی و شگردهای مدرنیستی به کار رفته در داستان«ابر بارانش گرفته است»، با آنچه بالدشویلر در نظریهٔ «داستان کوتاه غنایی» خود تبیین کرده، ما را بر آن داشت تا به تحلیل داستان مذکور بر اساس این نظریه بپردازیم.

۴-۱- پیشینه تحقیق

دربارهٔ مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، مقالات و کتاب‌های متعددی نوشته شده است؛ اسحاقیان، جواد(۱۳۸۲) در مقالهٔ «رگه‌های مدرنیسم بر مرمر سلوک»، رمان سلوک محمود دولت-آبادی را بررسی می‌کند و مسایلی چون بحران هویّت، ناپایداری اصول، کشف و شهود، همکاری خواننده و اثر، چالش با راست‌نمایی و ... را از جمله ویژگی‌های مدرنیستی این رمان می‌داند. پاینده، حسین(۱۳۸۹) در جلد دوم کتاب ارزشمند داستان کوتاه در ایران، نظریهٔ مدرنیسم را تشریح و داستان‌هایی از برخی نویسندگان معاصر ایرانی را از این منظر تحلیل کرده است. اولیایی‌نیا، هلن(۱۳۸۹) در مقالهٔ «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان کوتاه‌نویسان معاصر ایران» به بازخوانی و تحلیل مدرنیستی و پسامدرنیستی داستان‌نویسی دو دههٔ پس از انقلاب در آثار نویسندگانی مانند هوشنگ گلشیری، محمد کلباسی، منصور کوشان، شهلا پروین‌روح، یونس تراکمه، شهریار مندنی‌پور، محسا محبعلی و ... پرداخته است. تشکری، منوچهر و همکاران(۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم»، داستان‌های بیژن نجدی را از منظر مدرنیسم و با تأکید بر نظریهٔ چارلز مِی(داستان کوتاه به منزلهٔ طرح‌واره‌ای کمینه) و سوزان فرگوسن(صبغهٔ امپرسیونیستی داستان کوتاه مدرن) تحلیل کرده‌اند. در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها به نظریهٔ «داستان کوتاه غنایی» آیلین بالدشویلر پرداخته نشده و تنها در کتاب داستان کوتاه در ایران(ج۲)-که یکی از منابع اصلی و مورد استناد در پژوهش ما نیز بوده- فصلی دربارهٔ نظریهٔ بالدشویلر آمده و دو داستان کوتاه «درخت گلابی» و «نقشبندان» از گلی ترقی و هوشنگ گلشیری بر اساس این نظریه تحلیل شده است. نکتهٔ قابل توجه آن است که با وجود شیوهٔ مدرنیستی شمیم بهار، گذشته از آن‌که به طور کلی دربارهٔ وی و داستان‌هایش بسیار کم نوشته شده، تا کنون هیچ پژوهشگری به بررسی داستان «ابر بارانش گرفته است»، از منظر مدرنیسم و به‌ویژه نظریهٔ «داستان کوتاه غنایی» بالدشویلر نپرداخته است.

۲- مبانی نظری

۱-۲- مدرنیسم

فوکو عقیده دارد که مدرنیسم «اصطلاحی مبهم و چند بعدی است که نمی‌توان تعریف مشخصی از آن ارائه داد.»(شمیسا،۱۳۹۳:۲۰۱) مدرنیسم ناظر بر فلسفه و جهان‌بینی و تفکر انسان

مدرن و عصر مدرنیته است و «دوره‌ای در تاریخ ادبیات، هنر و اندیشگی غرب است که به لحاظ ظهور مشخصه‌های جدیدی در عرصهٔ موضوع، شکل، مفاهیم و سبک از دوره‌های قبل متمایز می‌باشد.»(داد،۱۳۹۲:۴۳۰) تحولات، در قرن بیستم سبب پدید آمدن نظریه‌های گوناگونی در عرصه‌های مختلف گردید و بدین‌گونه، جهان وارد عصر مدرنیسم شد. (فکوهی،۱۳۸۱:۳۰۷) بعد از سال‌های جنگ جهانی اول، حرکت‌های آنارشیستی و آوانگارد و در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم، مفهوم شک و تردید در واقعیت‌ها و اومانیسم، اساس مدرنیسم ادبی را به وجود آورد. «انسان‌باوری در دوران رنسانس در اروپا شکل گرفت و بعدها دامنهٔ آن به ادبیات نیز گسترش یافت. این فلسفه بر باور به توانمندی‌های انسان برای دستیابی به زندگی سعادتمند دنیوی در پناه خرد و اخلاق تأکید دارد.»(داد،۱۳۹۲:۶۰) دنیای مدرن به دلیل ویژگی‌هایش بر رمانتیسم و رئالیسم سنتی غلبه نمود، زیرا این دو قادر به بازتاب دادن جلوه‌های مدرن نبودند. اغلب مضامین آثار نویسندگان مدرن، بر مبنای یافته‌های زیگموند فروید مبنی بر کندوکاو در لایه‌های پنهان ذهن استوار است. طبق این اندیشه، ذهن انسان دارای ابعاد چندگانه است و گذشته همواره در یکی از سطوح ذهن انسان‌ها حضور دارد و بر واکنش‌های فعلی آن‌ها تأثیر می‌گذارد. این موضوع، به زعم فروید «نشان دهندهٔ گرایش داستان‌نویسان مدرن به خویشتن‌نگری و تجزیهٔ خود به اجزایی خردتر است. پس شخصیت‌های مختلف در یک داستان تجسم نیروهای متعارض ذهن نویسنده‌اند.»(پاینده،۱۳۸۸:۲۰۳) با آغاز قرن بیستم، واقع‌گرایی صرف و کندوکاو در مسائل اجتماعی از داستان رخت بربسته است. «در رمان جدید انسانی مطرح می‌شود که می‌بیند، حس می‌کند و می‌اندیشد، انسانی محدود در فضا، مکان و تأثیر پذیرفته از احساسات و هیجان‌ها. موضوع رمان جز گزارش تجربه‌های محدود و نامشخص این انسان نیست.»(دستغیب،۱۳۹۳:۱۷۱) در رمان و داستان‌های مدرن شخصیت‌ها به راحتی به خواسته‌هایشان نمی‌رسند و وصال به راحتی صورت نمی‌گیرد و در نگاه اول از جنسیت قهرمان داستان، سخن به میان نمی‌آید تا تخیل خواننده هرچه بیشتر وارد عمل شود و در «عصر ماشین، انسان تبدیل به موجودی ماشینی نشود که هر کاری را طبق دستور از پیش تعیین شده انجام دهد.»(بیات،۱۳۸۷:۵) نویسنده در داستان مدرن تنها به مدرن شدن اجتماع، سیاست، شرایط و محیط جامعه تأکید نمی‌کند بلکه ساختار اثر و مباحث روان‌شناختی انسان‌هاست که به این امر دامن می‌زند. «ویژگی اصلی رمان مدرنیستی همان وسواس و دغدغه در مورد معرفت و جست‌وجوی شناخت است»(چایلدز،۱۳۹۳:۱۶۴)

مدرنیست‌ها «فرم و صناعت‌های ادبی را اساس کار دانستند.» (تسلیمی،۲۱۷:۱۳۹۳) باید گفت که «مدرنیست‌ها با نوعی خودآگاهی شاعرانه و شهودی، توجهی جدی به فراواقعیت و آفرینش فضاهای ذهنی و مالیخولیایی دارند.» (میرعابدینی،۶۶۴:۱۳۹۶)

۲-۲- داستان کوتاه غنایی مدرن

در میان نظریه‌های مدرنیستی، نظریهٔ آیلین بالدشویلر(Eileen Baldeshwiler) در زمینهٔ داستان کوتاه غنایی شعرگونه، باب تازه‌ای در مطالعات و پژوهش‌های انتقادی پیرامون این نوع ادبی گشود. اصطلاح «داستان کوتاه غنایی» را نخستین بار منتقد و نویسندهٔ آمریکایی کنراد آیکن(Conrad Aiken) در سال ۱۹۲۱ وضع کرد و در نقدی بر یکی از مجموعه‌داستان‌های کترین منسفیلد(Katherine Mansfield) نویسندهٔ مشهور نیوزیلندی، به کار برد. در سال ۱۹۶۹ هم منتقدی به نام آیلین بالدشویلر در مقاله «تاریخچه‌ای از داستان کوتاه غنایی» این نظریه را گسترش داد. بالدشویلر روایت را به طور کلی به دو گروه روایت حماسی و روایت غنایی تقسیم می‌کند. از نظر او بسیاری از داستان‌های کوتاه قرن نوزدهم به این سو در شمار روایت غنایی جای می‌گیرند. منظور بالدشویلر از روایت حماسی نه به معنای برخورداری از مشخصه‌های حماسه به منزلهٔ یک ژانر قدیمی است، بلکه مرادش کانونی بودن یا برجسته بودن کنش داستانی و مهم بودن رویدادهای بیرونی است و نویسنده می‌کوشد پیرنگ داستان را به طرزی متقاعد کننده بپروراند و به پیش ببرد که غالباً در داستان‌های پیشامدرن دیده می‌شود. اما در داستان کوتاه غنایی ذهنیات و افکار و عواطف درونی شخصیت برجسته می‌شود و هدف نویسنده ارائهٔ تصویری بی-واسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی و وقوف بر آن‌هاست نه کنش و رویداد بیرونی، و بازگویی رویدادها هم بیشتر در خدمت برملا ساختن و نشان دادن عواطف و احساسات درونی شخصیت داستان است و از همین‌رو پیرنگ در این داستان‌ها کمترین اهمیت را دارد و به معنای پیرنگ مرسوم و متعارف در داستان‌های رئالیستی نیست و داستان هم فرجامی گشوده و مبهم دارد.(پاینده، ۱۳۹۱: ۶۴) از نظر بالدشویلر، رمان با روایت حماسی و داستان کوتاه با روایت غنایی سازگار است که در آن حالات ذهنی و تلاطمات عاطفی شخصیت برجسته می‌شود. ایان رید(Ian Reid) در تأکید بر همین خصلت ذاتاً شعری داستان کوتاه می‌نویسد: «داستان کوتاه معمولا گستره‌ای محدود و سویه‌ای ذهن مبنا دارد و از این حیث همان‌قدر با شعر غنایی مشابهت دارد که

رمان با حماسه.»(رید،۳:۱۹۷۷) داستان‌های غنایی موضوعاتی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند که هرگز به صراحت در خود داستان تصریح نشده و این دقیقا همان مشخصه‌ای است که زبان شعر دارد. بنابراین داستان کوتاه «باید واجد وحدت در زنجیرهٔ وقایع، وحدت در فضای عاطفی، و نیز واجد تأثیر واحد باشد.»(پاینده،۴۲:۱۳۹۱) بالدشویلر عقیده دارد که داستان کوتاه غنایی همهٔ عناصر داستان مانند شخصیت، کشمکش و غیره که یک روایت را شکل می‌دهد داراست و نیز راوی از زبانی منثور استفاده می‌کند نه منظوم. در واقع اصطلاح «غنایی» بیش از آنکه توصیفی از ساختار داستان کوتاه مدرن باشد، برای عطف توجه به موضوع داستان و لحن حاکم بر آن به کار می‌رود.(بالدشویلر،۲۳۱:۱۹۹۴) به طور کلی ویژگی‌های داستان کوتاه غنایی(شعر گونه) از منظر آیلین بالدشویلر بدین قرار است: ۱-زبان در داستان کوتاه غنایی ابزاری کارآمد برای بیان دقیق و موثر حالات روحی شخصیت‌ها و افت و خیز ناپیدای عاطفی آن‌هاست. ۲- زمان داستان مشخص نیست و فرایند داستان به گونه‌ای است که داستان به پیش می‌رود و خواننده احساس می‌کند به انتهای داستان رسیده است اما معمولا با فلش بک‌های متعدد و گذر به گذشته، داستان به عقب برمی‌گردد، «زیرا خواننده در فرآیندی معکوس نشانه‌های غیر مستقیم را یک به یک کنار هم می‌گذارد تا علت ناپیدای گفتار و رفتار شخصیت‌ها را دریابد و به آنچه در داستان گفته نشده است وقوف یابد.»(پاینده،۶۶:۱۳۹۱) ۳- امر ناگفته و رفتارهای شخصیت‌ها و یا اشیایی که به صورت نمادین در داستان وجود دارد بیشتر از گفته‌های راوی اهمیت دارد. ۴- در داستان کوتاه غنایی نوعی منحنی عاطفی وجود دارد که فراز و فرود احساسات و عواطف شخصیت اصلی را دربارهٔ موضوعی خاص مثلاً عشق نشان می‌دهد. ۵- گاه نویسندگان داستان‌های مدرن غنایی از الگوهای دیگری نیز استفاده می‌کنند مانند «تناوب صحنه‌ها و حالات ذهنی به منظور ایجاد تأثیری "سورئالیستی" و محوری شدن مخمصه‌ای مهم یا مجموعه‌ای از احساسات{متناقض}؛ یا ثبت چند و چون دقیق برهه‌ای که شخصیت اصلی ادراک یا احساسات پرشوری پیدا می-کند.»(بالدشویلر،۲۳۵:۱۹۹۴) ۶- لحن غنایی در داستان کوتاه غنایی به استفاده از واژگان و نحوه ترکیب آن‌ها توسط نویسنده مربوط است. بدین‌گونه لحن داستان غنایی می‌تواند شادی، شک، افسردگی، تنفر یا خشم و... را نشان دهد. به عبارتی «لحن مبین نگرش راوی یا شخصیت اصلی دربارهٔ موضوعی است که در داستان به طور ضمنی مورد مداقه قرار می‌گیرد.»(پاینده،۶۹:۱۳۹۱)

۳- بحث و بررسی

۱-۳- غنایی‌نویسی و مدرنیسمِ شمیم بهار

شمیم بهار در اویل دهۀ چهل در دورۀ پنجم مجلۀ اندیشه و هنر مشغول کار شد و سرپرستی بخش ادبیات و هنر این مجله را به عهده گرفت. وی این نشریه را تبدیل به مجالی برای تجربه نوگرایی و نوجویی در داستان‌نویسی کرد و کوشید معیارهای نقد ادبی جدید غرب را در داستان-نویسی ایران به کار گیرد. مدرنیسم در داستان‌نویسی ایران با آثار نویسندگانی چون شمیم بهار و دیگر نویسندگان مدرن، پا می‌گیرد و داستان نوپای ایرانی را که هنوز در راه اثبات خود به جامعۀ سنت‌گراست، وارد عرصه جدیدی می‌کند. از شمیم بهار هفت داستان ماندگار در تاریخ داستان-نویسی ایران بر جای مانده است که غالباً از نوآوری برخوردار بوده و حال و هوای غنایی و لحنی شاعرانه و تغزلی دارند. به قول منتقدی «بهار که در راه بهره‌گیری از ایده‌های نقد ادبی جدید در بررسی داستان‌نویسی ایران کوشا بود، در داستان‌های عاشقانه‌اش نشان داد که درس‌های نویسندگی را از همینگوی، سالینجر و ناباکوف فراگرفته است.»(میرعابدینی،۱۳۹۶:۷۱۴) داستان‌های شمیم بهار به دلیل حضور شخصیت‌های تکرارشونده، در کنار هم یک کلیت را تشکیل داده‌اند؛ کلیتی که حداقل در شش داستان «طرح»، «اینجا که هستیم»، «پاییز»، «ابر بارانش گرفته است»، «اردیبهشت چهل و شش» و «شش حکایت کوتاه از گیتی سروش»، بیانگر دغدغه‌ها، نگرانی‌ها و اصول رفتاری قشری از روشنفکران شکست‌خوردۀ سال‌های دهۀ سی و چهل را نشان می‌دهد. در داستان‌های شمیم یک مضمون اساسی هست و «آن هم حدیث نفسی تغزلی از عشق‌های به شکست انجامیده است. قهرمانانش همه عاشق‌اند و حتی مرگ هم پیوندهای عاطفی‌شان را نمی‌گسلد، اما دلبستگی‌ها به ناامیدی منتهی می‌شوند و عشق‌های نوجوانی مانعی برای ادامۀ زندگی سرخوشانه می‌گردد.»(همان، ۷۱۵) این ذهنیت عاشقانه که به نوعی تحول مدرن در فرم رفتاری آدم‌های بهار تبدیل می‌شود، تا آخرین داستان نیز با این انسان/ قهرمان همراه است. او در داستان «ابر بارانش گرفته است»، منوچهر را در مقابل احساس عاشقانه و تعهد انسانی‌اش با یک دوست صمیمی قرار می‌دهد. منوچهر از طریق مونولوگ و گفتار درونی و تناقض‌های رفتاری که در او به وجود می‌آید به سوی روایت این عشق ابراز نشده پیش می‌رود. او در این داستان تناقض‌های رفتاری و ذهنی را با استفاده از فرم‌های نوشتاری متفاوت و استفاده از یک مخاطب پنهان توجیه و بیان می‌کند. موضوع تنهایی انسان و لحن غنایی آن و برجسته کردن ذهن و بیان

افکار و احساسات و تلاطمات عاطفی شخصیت اصلی در داستان «ابر بارانش گرفته است»، باعث شده تا اثری مدرنیستی خلق شود. استفاده از راوی اول شخص، شخصیت‌پردازی پیچیده و عمیق، شکستن زمان تقویمی، روایت به شیوهٔ تک‌گویی درونی، نامتوالی بودن روایت، نمادپردازی و ایجاد تغییر در پیرنگ متعارف از جمله شگردهای مدرنیستی به کار گرفته‌شده در این داستان‌اند. لحن غنایی و شاعرانه و نثر ایجازی و گاه استعاری داستان به همراه روایت عشقی سرکوفته و ناکام، این داستان را هرچه بیشتر به داستان کوتاه غنایی مدرن نزدیک می‌کند، چرا که «با اهمیت‌ترین و بنیانی‌ترین تفاوت میان داستان‌های مدرن با داستان‌های رئالیستی میل کردن بیش از پیش داستان کوتاه به سمت شعر است که باعث شده داستان مدرنیستی، «داستان شاعرانه» یا «غنایی» نامیده شود(پاینده،۳۵:۱۳۹۱) و باز هم به دلیل همین سویهٔ تغزلی و وجه شاعرانهٔ داستان کوتاه است که نثر مدرنیستی بسیار موجز و فشرده است و باید آن را با همان توجه و دقتی قرائت کنیم که معمولاً شعر یا فلسفه را قرائت می‌کنیم.(چایلدز: ۱۳۹۳: ۱۶) خلاصهٔ داستان «ابر بارانش گرفته است» از این قرار است که منوچهر طی نامه‌ای که به دوستش می‌نویسد تمام خاطرات و گذشتهٔ عاشقانهٔ خود را مرور می‌کند؛ گیتی برای شرکت در مراسم فوت پدرش به ایران می‌آید و منوچهر به استقبال او می‌رود و در این میان به طور ناخواسته عشقی در وجود منوچهر شکل می‌گیرد اما بدون اینکه بتواند آن را بیان کند از کنار این عشق می‌گذرد. کشمکش‌های ذهنی منوچهر در سراسر داستان نمایان است اما همان‌گونه که در داستان‌های مدرن، انسان‌ها از برقراری رابطه ناتوان هستند، منوچهر نیز نمی‌تواند عشقش را به گیتی ابراز کند. در ادامه این گفتار، به بیان ویژگی‌ها و شگردهای مدرنیستیِ به کار رفته در داستان کوتاه «ابر بارانش گرفته است» که آن را به یک «داستان کوتاه غنایی مدرن» تبدیل کرده می‌پردازیم.

۲-۳- ثبت تلاطمات عاطفی شخصیت

داستان‌های غنایی بیان‌کنندهٔ حالات عاطفی و احساسات درونی شخصیت اصلی‌اند. داستان کوتاه غنایی «تلاشی است برای برهم زدن سطح پیدای واقعیت و راه بردن به هزارتوی ناپیدای احساسات شخصیت‌هایی که در چنبره‌ای از روابط سرد و بی‌عاطفه گرفتارشده‌اند.» (پاینده،۱۵۳:۱۳۹۱) توجه به ابعاد چندگانه و تو در توی ذهن انسان، این پیامد را برای داستان-نویسان داشته که تمام زندگی فرد را می‌توان با نگریستن به ناخودآگاه او بیرون کشید. در داستان

مدرن، نویسنده به جملاتی که در ذهن شخصیت اصلی می‌گذرد توجه نشان می‌دهد و داستان، کمتر گزارشی از وجه بیرونی و مشهود واقعیت را ارائه می‌دهد و «آن را به تخیل خواننده‌ای که مایل است ذکاوت خود را به کار اندازد می‌گذارد و به بازتاب حادثه بر ذهن و حافظه، بیش‌تر می‌پردازد.» (مندنی‌پور،۳۱۶:۱۳۸۳) توصیف‌های راوی از مکان‌ها و رویدادها در داستان‌های غنایی با احساس شخصیت داستان گره می‌خورد و هرچه که راوی به زبان می‌آورد با هاله‌ای از اندوه و نامیدی همراه است. داستان «ابر بارانش گرفته است» حول محور شخصیتی می‌چرخد که حالات ذهنی او برجسته و بازگو می‌شود. شخصیت منزوی و تک‌افتاده‌ای که از طریق تک‌گویی‌های نامنسجم خود، آنچه را در ضمیر خویش پنهان نموده آشکار می‌کند. داستان مجلای ظهور ذهن شخصیت اصلی است که به مرورِ خاطره‌ای تاثیرگذار می‌پردازد که در گذشته روی داده و بر زندگی او تأثیری ماندگار داشته است. صحنهٔ آغازین این داستان توصیفی است که راوی از شهر تهران می‌کند. مرگ پدر گیتی و بدبیاری، که راوی از آن حرف می‌زند، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند: *«... این جا که بود زیاد خوش نگذشت اول که مرگ پدرش بود و بعد هم که این حادثهٔ مادرش و از این حرف‌ها گرچه نماندنش ربطی به این چیز ها نداشت ولی همه‌اش بدبیاری بود... یعنی اگراین جا بودی هر شب توی روزنامه می‌دیدی* همه‌اش زنی که با تریاک خودکشی کرد و مردی که خواهرش را با ضربهٔ چاقو به قتل رساند...»(بهار، ۱۳۴۴: ۱) داستان در همان نگاه اول حال و هوایی مشحون از نگرانی و نابسامانی را نشان می‌دهد. در صحنهٔ اول داستان می‌توانیم حدس بزنیم که وقایع این داستان به هم ریختن سامان و هنجار است اما نه در وجهی بیرونی و اجتماعی، بلکه سامان و هنجار در وجهی درونی. نامه نوشتن راوی ساحتی شخصی را به ذهن متبادر می‌کند که دیگران(غریبه‌ها) اجازهٔ ورود به آن را ندارند.گیتی برای دفن پدرش به ایران می‌آید و راوی که روزنامه‌نگار است از جانب دوستش برای خوش‌آمدگویی به استقبال گیتی می‌رود. چند روزی که گیتی در ایران است موقعیت‌هایی پیش می‌آید که راوی می‌خواهد حرف دلش را بزند اما ناتوان از ابراز عشق و برقراری رابطه، تنها به خاطرات ذهنی خود پناه می‌برد و بدان اکتفا می‌کند. شمیم بهار این داستان را با ساختاری مدرن و لحنی غنایی، به شرحی از تلاطم‌های عاطفی انسان تنها و غمزده زمانه ما تبدیل می‌کند. داستان از منظری درونی، با زاویه دید موسوم به اول شخص شرکت کننده و با اتکا بر تداعی خاطرات روایت می‌شود. داستان با نوشتن نامه شروع می‌شود و همزمان که راوی مشغول نوشتن نامه است ایماژها و تصاویری در

ذهن او زنده می‌شوند و داستان به شکلی نامنسجم و گسیخته به ثبت افکار و احساسات و فراز و فرودهای عاطفی راوی می‌پردازد. راوی با تک‌گویی درونی تنهایی و تلاطم‌های عاطفی و نابسامان خویش را به نمایش می‌گذارد و در این میان، نویسنده زبان را به ابزاری کارآمد برای بیان دقیق و مؤثر حالات روحی راوی و افت و خیزهای عشقی-عاطفی او تبدیل کرده است.

۳-۳- نمادپردازی

«سمبل را در فارسی رمز و نماد می‌گویند.»(شمیسا،۱۳۷۹:۷۵) نماد در لغت به معنی نمود، نما و نماینده است و در برابر واژه فرنگی (symbol) می‌آید. «نماد شیء بی‌جان یا موجود جانداری است که هم خودش است و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش.»(داد،۱۳۹۲:۴۹۹) یونگ می‌گوید «آنچه ما نمادش می‌نامیم یک اصطلاح است، یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمرهٔ خود دارای معانی متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست» (یونگ،۱۳۹۱:۱۵) و «دریافت پیام نماد و نوع آن پیام بستگی به متن یا عوامل پیرامون آن دارد.» (داد،۱۳۹۲:۵۰۰) یکی از راه‌های معناآفرینی در داستان کوتاه غنایی، استفاده از نماد(سمبل) یا نمادپردازی(سمبلیسم) است که بالدشویلر نیز در نظریهٔ داستان کوتاه غنایی خود بر آن تأکید می‌کند و معتقد است که از راه نماد می‌توان امر ناگفته در داستان و رفتارهای شخصیت را -که البته اهمیتش از گفته‌های راوی بسیار بیشتر است- بازشناخت. «از منظری نشانه‌شناختی، نماد را می‌توان نوعی نشانه محسوب کرد که «دال» آن رابطه‌ای بالقوه با «مدلول» خود دارد.» (پاینده،۱۳۹۱:۱۰۹) هدف داستان‌نویس از به‌کارگیری برخی نمادها بیان حال و هوای درونی خود اوست. فیلسوف آمریکایی چارلز ساندرز پرس «نماد را یکی از انواع سه‌گانهٔ نشانه (شمایل، نمایه، نماد) می‌داند که شباهت یا ربطی طبیعی با مدلولش ندارد اما بنا بر عرف با آن تداعی می‌شود.»(همان، ۱۰۹) همه چیز می‌تواند در نگاه نویسنده به نماد تبدیل شود. تحولات فکری نویسندگان مدرن منجر شد که نظام ارزشی و زیباشناسی آنان نیز به تبعیت از این دگرگونی فکری تغییر پیدا کند. بسیاری از الفاظ مستعار، مانند طوفان، باد، باران و... در جریان داستان‌نویسی مدرن مفاهیمی نمادین پیدا کردند و گویا نویسنده با تکرار پیوسته و مداوم آن‌ها در صدد القای پیام خاصی به مخاطب است؛ پیامی که خواننده را به ورای معانی این الفاظ و مفاهیم‌شان می‌برد و شکلی هنری به آن می‌بخشد. به گفتهٔ تی.اس.الیوت، یگانه راه بیان کردن یک احساس به شکلی

هنری ایجاد «هم‌پیوندی عینی» است؛ یعنی مجموعه‌ای از اشیاء یا وضیعتی، یا زنجیره‌ای از رخدادها که مبیّن آن احساسِ خاص می‌شود، به گونه‌ای که وقتی واقعیات بیرونی ذکر می‌شوند، آن احساس هم بی‌درنگ به ذهن متبادر می‌گردد. (الیوت،۱۹۵۱:۱۴۵) بنابراین نمادها در آثار ادبی خوشه‌ای از تداعی‌ها را در ذهن خواننده ایجاد می‌کنند. داستان «ابر بارانش گرفته است» به گونه‌ای نوشته شده است که نمادی شخصی در آن شکل گرفته است. باران در این داستان نماد طراوت و شادابی نیست، بلکه نمادی متفاوت با نمادهای همیشگی است. مانند بارانی که شفیعی کدکنی در مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی از آن سخن می‌گوید: « با چه سوراخی می‌کند غربال/ آب را بر روی شهر این ابر مالامال / این چه بارانی‌ست/ که فرو می‌شوید از هر سنگ/ وز هر خاطری/ هر نام و نقشی را/ راستی بی‌رحم بارانی است.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶:۱۰۵) تکرار مداوم باران و صحنه‌های نه چندان شاد آن، غم‌ها و دلواپسی‌های شخصیت اصلی را نمایان‌تر می‌کند. صحنه‌هایی که در داستان توصیف می‌شود و القا کنندهٔ تنهایی و بیگانگی است با عنوان داستان ارتباط تنگاتنگ دارد: *«خلاصه گفت با تاکسی می‌آید و بعد هم گوشی را گذاشتم و یک کمی جا خورده بودم و باران مثل چی می‌آمد.»*(بهار، ۱۳۴۴: ۵)*...باران هم که ول کن نبود.(همان، ۶).. بعد دیدم که نمی‌شود و باران هم که بود داشتم بیشتر عصبانی می‌شدم و لج کرده بودم.(همان، ۶)... زیر باران که بودیم شروع کردم به گفتن این که توی روزنامه چه کار می‌کنم و خبرهای همان روز را هم برایش تعریف کردم.(همان، ۶)... « داشتم می‌گفتم که خلاصه بعد یک‌دفعه این جا چنان سرمایی شد که یادم نیست توی نمی‌دانم چند سال اخیر سابقه نداشت مرتب برف می‌آمد و یخبندان خبرش به فرنگ هم که رسید تصادف پشت تصادف»(همان، ۹)* باریدن باران با لحن اندوهگین نویسنده، در سرتاسر داستان اوج تنهایی و اندوه راوی را به ذهن خواننده القا می‌کند. فاصلهٔ عمیقی که بین منوچهر و گیتی وجود دارد در بارش باران و غمگینی صحنه‌ها نمایان است: *« بدی‌اش این است که این حرف‌ها خبر نیست یعنی تکلیف آدم روشن نیست چون این جا وقتی داشتم زیر باران می‌رفتم و می‌رفتم هیچ چیز این‌طور ساده نبود و نمی‌شود نوشتش یعنی شاید من درست بلد نیستم مثل این نویسنده‌هایی که گیتی همان هفته‌های اولی که این جا بود کارهایشان را پیدا کرده بود و مجله‌هایی پیدا کرده بود که من اصلا نمی‌دانستم وجود دارند ولی مگر می‌شد نوشته‌هایشان را خواند. همه‌اش اسم فرنگی بود و همه‌اش نقطه...»(همان، ۷)* همچنین باران در این داستان پوچی و سرگردانی انسان مدرن را هم نشان می‌دهد: *« باران هم که ول کن نبود به*

شوفر گفت برویم توپخانه شاید هیچ اسم دیگری یادش نیامد رفتیم میدان توپخانه و گفت پیاده شو خلاصه آمدیم پایین و همین طور زیر باران راه افتادیم توی خیابان‌ها که مثلا تهران را ببینیم». (همان، ۶) نیز یأس و تردید در سراسر داستان به چشم می‌خورد و با باران همنوا می‌شود؛ بارانی که محزون و غمگین بر تن خیابان می‌کوبد: *«زیر باران لامذهب ما همین طور راه می‌رفتیم ... چیزی که بود دلخوری بود یعنی بدتر از دلخوری یک طوری بود که من نمی‌شد که یعنی نمی-توانستم خودم را کنار بکشم و همین شد ....این را حس کردم یعنی می‌دیدم که کم‌کم توی همهٔ این‌ها یک طوری یأس بود ترسیده بود یک طوری کوچگ شده بود و زبر باران به من چسبیده بود. و این بود که خودش نمی‌فهمید و من که می‌فهمیدم یعنی تا شب داشتیم راه می‌رفتیم.»(همان، ۷)* چنان‌که نشان دادیم در هیچ یک از این صحنه‌ها از لطافت و شادابی و طراوت یا تطهیرکنندگی باران –مطابق با نمادشناسی عمومی باران– سخن گفته نمی‌شود بلکه احساسات و افکار شخصیت اصلی داستان با ریزش باران در هم می‌آمیزد و هرچه بیشتر غلیان احساسات و تلاطمات عاطفی و تنش‌های روحی و روانی راوی را نشان می‌دهد و بر غنایی بودن روایت تأکید می‌کند.

۴-۳- روایت نامتوالی

آشفتگی روایت و عدم توالی زمانی حوادث و ماجراها به شکلی منطقی و تکه‌تکه شدن واقعیت به سبب ذهن‌مبنا بودن داستان مدرن غنایی، ویژگی بارز این گونه داستان‌هاست. نویسندگان مدرنیست با توسل به صناعاتی مانند تک‌گویی درونی و سیلان ذهن سعی در نشان دادن آشفتگی ذهنی و تلاطم‌های عاطفی شخصیت اصلی داستان داشتند و تلاش می‌کردند. داستان «ابر بارانش گرفته است» نیز به شیوهٔ تک‌گویی درونی و با لحنی غنایی روایت می‌شود و تصویری بسیار دقیق از تلاطم‌های عاطفی انسان مدرن را ارائه می‌دهد. راوی در میان خاطرات و احساساتش دائماً در برهه‌های مختلف زمان در نوسان است و از راه تداعی و گذر به گذشته رویدادهای حادث شده در زمان‌ها و مکان‌های مختلف را با هم تلفیق می‌کند. «در داستان مدرن نگاه به عقب و جلو فراوان رخ می‌دهد تا با روابط پیچیده‌اش به درگیری خواننده بیفزاید.»(تسلیمی،۱۳۹۰:۷۲) راوی داستان با ناامیدی و درماندگی می‌گوید: *« کاش این قضیهٔ دیروز را اول نوشته بودم حالا دیگر خسته شدم و باید دیگر آرام آرام به اداره برسم و فقط یعنی تازه این حرف‌ها را هم که نمی‌شود*

برایت فرستاد اگر این جا بودی حالیت می‌شد یعنی درست نمی‌دانم.» (بهار، ۱۳۴۴: ۱۸) خواننده داستان «ابر بارانش گرفته است» نمی‌داند اتفاقات در چه زمانی رخ داده است و توالی زمانی در داستان نیست. داستان تصویری تکه‌تکه شده از زندگی انسان مدرن را نشان می‌دهد و خواننده باید تکه‌های پراکندهٔ داستان را به شکلی معقول در کنار هم بگذارد و برای خود، بازسازی کند. ساختار مدرن این داستان باعث می‌شود کنش‌های درونی و امیال و آرزوهای سرکوب شدهٔ شخصیت اصلی داستان به صورت روایتی گسیخته به خواننده ارائه شود. مکان‌ها و شخصیت‌ها در داستان توصیف می‌شوند اما نه به برای این که خواننده داستان را مجاب کند تا صحنه‌ها را به طور واقعی تجسم کند بلکه از طریق توصیف مکان و زمان، بیشتر محتویات پنهان ذهن و احساسات نهفته شخصیت اصلی داستان نشان داده می‌شود. آنری برگسون معتقد بود که «هیچ چیز فراموش نمی‌شود: همه چیز در ذهن ذخیره می‌شود حتی اگر به پوسته و سطح آورده نشود.»(چایلدز،۱۳۹۳:۶۲) داستان از منظری درونی، با زاویهٔ دید موسوم به اول شخص شرکت کننده و با اتکا به تداعی خاطرات روایت می‌شود. راوی که با نوشتن نامه‌ای به دوستش، داستان را شروع می‌کند در عین حال و به ظاهر نامه می‌نویسد اما در خلال نوشتن نامه ایماژهای مختلف در ذهن او جان می‌گیرد و به قول منتقدی «این گونه داستان‌ها اغلب آغاز و انجام‌شان به زمان حال مرتبط است اما استخوان‌بندی ماجراهای‌شان ریشه در گذشته دارد.»(شیری،۱۳۹۵:۲۲۲) آمدن گیتی به ایران، خاطرات گذشتهٔ منوچهر(راوی) با دوستش و خاطرات شغلی راوی، همه یک‌جا در ذهن منوچهر تداعی می‌شوند. به دلیل احیاء یک تصویر ذهنی و هجوم یادهای گذشته به طور ناخودآگاه، داستان به گونه‌ای پراکنده و بدون در نظر گرفتن زمان خطی و تقویمی روایت می‌شود. *«تو که نوشته بودی یعنی همه‌اش ادبیات بود و از این بازی‌ها و فلان و بهمان* خلاصه من هم رفتم فرودگاه و قبلا هم تحقیق کرده بودم که با چه طیاره‌ای می‌آید.» (بهار، ۱۳۴۴: ۳) «در داستان-های مدرن، راوی مطمئنِ دانای کل جای خود را به راوی درمانده‌ای می‌دهد که در بحرانی عاطفی گرفتار آمده است و فقط می‌تواند آشفتگی‌ها و دلهره‌های مستاصل‌کننده خود را بر ملا کند.»(پاینده،۱۳۹۱:۱۵۷) در داستان «ابر بارانش گرفته است» نیز راویِ تنها و درمانده با استفاده از تک‌گویی درونی، آشفتگی‌های ذهنی خود را روایت می‌کند. او در خلوت و تنهایی خودش هم به گیتی فکر می‌کند، هم خاطرات گذشته‌اش را مرور می‌کند. با خودش سخن می‌گوید و الزامات منطقی کلام را رعایت نمی‌کند و بین بخش‌های مختلف گفتار، گسست‌هایی دیده می‌شود. در

تمام داستان، خواننده صدای غم‌زده و محزون راوی را می‌شنود که افکار و ذهنیات خویش را بدون در نظر گرفتن زمان بیان می‌کند: «می‌خواهم حالت را بپرسم چون با این که کاغذهایت مرتب می‌رسد از خودت چیزی نمی‌نویسی و همه‌اش از تئاتر و این حرف‌ها می‌نویسی فقط برایم نوشته بودی که بالاخره وارد دانشگاه شدی لابد سال اول دانشگاه را تمام کردی و یکپا شدی آقای دکتر. از گیتی هم که حالت را پرسیدم حرف درستی نمی زد. یعنی اگر می‌شد ببینمت این حرف‌ها را برایت می‌گفتم. این طوری که نمی‌شود. یعنی با این که گیتی که این جا بود تا دلت بخواهد از این کتاب‌های رمان طوری و این مجله‌های ادبی که نمی‌دانم از کجا پیدایشان می‌کرد خواندم و مگر می‌شد چیزی فهمید. لابد تو دلت می‌خندی که منوچهر که توی مدرسه روزی دو دفعه دعوا راه می‌انداخت و همان وقت که تو مدرسه را ول کردی رفتی فرنگ شد کاپیتان تیم فوتبال و حالا که گذشته ولی اگر من کاپیتان نشده بودم و نزده بودم توی سر بچه‌ها تیم ما از مدرسه‌های دخترانه هم می‌خورد.» (بهار، ۱۳۴۴: ۲) از هنجارشکنی‌های دیگر نویسنده در این داستان، بهره گرفتن بسیار محدود از علائم نگارشی از قبیل نقطه، ویرگول و ... است به طوری که گاه یک صفحه کامل بدون هیچ علامت نگارشی روایت می‌شود. استفاده نکردن از علایم نگارشی، دقیقاً متناسب و هماهنگ با آشفتگی ذهنی راوی و هیجانات عاطفی و احساسی اوست که یکریز و بی‌وقفه بیرون می‌ریزد و طبیعتاً در چنین شرایطی مکث‌ها و پایان‌بندی جملات و کلام راوی هم مشخص نخواهد بود و همین آشفتگی ذهنی عیناً بر روی کاغذ نیز جاری شده و خود را نشان می‌دهد و این موضوع البته بر شاعرانه شدن نثر هم تأثیر می‌نهد: «و خلاصه این بود که دلم برای گیتی شور می‌زد و می‌دانستم که تو مرتب از این حرف‌ها به خوردش دادی و عصبانی بودم و می‌خواستم سر به تنت نباشد و می‌خواستم یک طوری می‌شد حتی یک دفعه خوابش را هم دیدم خلاصه یک طوری می‌شد می‌توانستم توی گوشت فریاد بزنم که وقتی تو داری حرف می‌زنی من اینجا دارم زهرمار یعنی حتی اگر این را هم نمی‌فهمی اصلاً ولش.»(همان، ۱۰)

۵-۳- پیرنگ نامتعارف

طبق نظریه آیلین بالدشویلر، پیرنگ جزو کم اهمیت‌ترین عناصر داستان‌های مدرن غنایی است. پیرنگ این گونه داستان‌ها را می‌توان در یک یا دو پاراگراف خلاصه کرد، «زیرا کنش داستانی در آن‌ها عبارت است از تاثیر رویدادها در نگرش‌های شخصیت اصلی نه خود آن رویدادها.»(پاینده،۱۱۴:۱۳۹۱) در داستان «ابر بارانش گرفته است»، روزنامه‌نگاری، که کارش

نوشتن اخبار و رویدادها و حوادث است در حال نوشتن نامه‌ای به دوستش در خارج است. با نوشتن نامه خاطراتی هم در ذهن او جان می‌گیرند و خواننده درمی‌یابد که شخصیت اصلی داستان از چیزی رنج می‌برد و تداعی آن‌ها برایش زجرآور است. رویدادهای بیرونی در این نامه توصیف می‌شوند تا از دنیای درون و نگرش و احساسات راوی پرده برداشته شود. «آنچه قرائت این داستان‌ها را دشوارتر می‌کند، لحن نامطمئن و پر ابهام راوی است که بیشتر، تردیدها و هراس‌های مبهم خود را آشکار می‌کند تا چند و چون رویدادهای پیرنگ را.»(پاینده،۱۹:۱۳۹۳) پیرنگ داستان پیچیده نیست و سیر تحولات روحی و روانی و عاطفی منوچهر در ارتباط با گیتی و عشق نافرجامش با زبانی شاعرانه و ایجازی و پر ابهام بازنمایی شده‌اند. پیرنگ داستان، ساختار سه‌قسمتی آغاز و میانه و فرجام را ندارد و زمان هم خطی و تقویمی نیست. از این‌رو برخلاف داستان‌های پیشامدرن، آنچه در این داستان اهمیت دارد نه پیرنگ مرسوم و مبتنی بر کنش و کشمکش بیرونی، بلکه حالات ذهنی راوی است و اگر رویدادی بیرونی هم توصیف می‌شود صرفاً برای نشان دادن دنیای درون و حالات ذهنی و تلاطم‌های عاطفی راوی است و به اعتقاد بالدشویلر در داستان مدرن غنایی «توصیف دنیای بیرونی در خدمت نشان دادن دنیای درونی شخصیت‌هاست.»(پاینده،۱۳۱:۱۳۹۱) راوی داستان در بین زمان گذشته و حال در نوسان است. زیرا «زمان حال (واقعیت جاری) را تابعی از زمان گذشته(خاطرات انبار شده در ژرف‌ترین لایه‌های ذهن) جلوه می‌دهد.»(پاینده،۱۱۷:۱۳۹۱) گرچه منوچهر در زمان حال برای دوستش نامه می‌نویسد، اما خاطرات گذشته را مرور می‌کند؛ گویی زمان کیفیتی سیال دارد. این تداعی‌های مکرر، خواننده را به کند و کاو در گذشتهٔ شخصیت اصلی داستان وامی‌دارد. خواننده داستان،ذهنش را بر موضوع جدید متمرکز می‌کند، اما ناگهان رها می‌شود و با ایجاد یک گسست جای خود را به مضمون دیگری می‌دهد. در داستان مدرن این گسستگی در ساختار اثر و بریدگی در محتوای آن ابزاری برای آفرینش زیبایی در اثر است. «آنچه در گذشته بر هم زنندهٔ زیبایی بود و از آن پرهیز می‌شد، در مدرنیسم به وسیله‌ای برای ارتقا بخشیدن به یک کیفیت والای زیبایی-شناسی تبدیل شده است.»(قنادان،۱۱۸:۱۳۹۵) پراکندگی و آشفتگی گفتار راوی، حاکی از ذهن آشفته و سردرگمی اوست و تردیدهای راوی در سراسرداستان نمایان است. «همین شد که درست حرف‌هایش را نمی‌فهمیدم. بدی اش این است که این حرف‌ها خبر نیست یعنی تکلیف آدم معلوم نیست چون این جا وقتی داشتم زیر باران می‌رفتم و می‌رفتم هیچ چیز این طور ساده نبود و

نمی‌شود نوشتش یعنی شاید من درست بلد نیستم.»(بهار، ۱۳۴۴: ۶) «الان یادم نیست که همین دفعه بود یا یک دفعه دیگر ولی یادم هست که یکی از همین دفعه‌ها به فکرم رسید که با گیتی راجع به هیچ چیز یعنی راجع به هیچ چیزی که دور و برش بود نمی‌شد حرف زد.»(همان، ۱۰)

۶-۳- تنهایی و بیگانگی

انسان در داستان‌های مدرن اغلب موجودی منزوی و تنهاست و با اطرافیانش احساس بیگانگی می‌کند. در داستان «ابر بارانش گرفته است»، راوی از تنهایی و تک‌افتادگی عاطفی رنج می‌برد و حتی با نزدیک‌ترین افراد زندگی‌اش-گیتی- هم نمی‌تواند احساس یگانگی داشته باشد. این احساس تنهایی راوی حتی در توصیف مکان و محل کارش هم انعکاس یافته است و توصیفی که از آن می‌کند محیطی سرد و بی‌روح را نشان می‌دهد و دلالت‌مندتر از همه آن است که راوی کارش را در «همان گوشه‌کنارها» انجام می‌دهد: « توی اداره من اتاقی چیزی نداشتم یعنی این جا از این حرف‌ها نداریم و کار روزنامه است و من زیاد اصلا تو اداره نیستم و کارم را همان گوشه کنارها می‌کنم.»(بهار، ۱۳۴۴: ۵) با اینکه منوچهر(راوی) در شهر بزرگ و شلوغی زندگی می‌کند با همه بیگانه است و زندگی او همان قدر تهی از عشق و شادی و گرماست که محل کار او. حسی از تنهایی و ملال، زندگی او را فراگرفته و این درون‌مایهٔ تنهایی و بیگانگی تلویحاً با خوشه‌های تصویری دیگری در داستان القا می‌شود. یکی از این تصاویر، تصویر غروب و هوای سرد است. در این داستان حتی خورشید هم بر روی برف می‌تابد و آن توان و گرما را ندارد: «وقتی از اداره آمدم بیرون دیدم آفتاب افتاده روی برف پیاده رو و درخت‌ها یک حالتی داشتند.»(همان، ۱۱) خورشید همواره در حال غروب کردن است. راوی در اوایل داستان متذکر می‌شود که: « مسافرها هم می‌آمدند و می‌رفتند سرد هم بود و تازه غروب شده بود من داشتم ناامید می‌شدم که دیدم از صحن فرودگاه به دو می‌آید و یک طوری راه می‌آمد و گفتم که غروب شده بود»(همان، ۴)در جایی دیگر از داستان وقتی راوی خاطره تلفن کردن گیتی را در ذهنش مرور می‌کند، به روز سرد و بدون گرمای خورشید هم اشاره می‌کند: «خلاصه از این حرف‌ها و همین طور تا یک بعد از ظهر سرد لامذهب که به من تلفن کرد.»(همان، ۵) در پایان داستان هم هنگام غروب است که گیتی تلفن می‌کند: «تا سه‌شنبه نزدیکی‌های غروب که تلفن کرد و بلیط گرفته بود.» (همان، ۱۷) تنهایی و بیگانگی انسان در داستان‌های مدرن به شکل ناتوانی از برقراری ارتباط کلامی ظهور می‌کند و گاهی اشخاص داستان حتی عاجز از فهمیدن سخنان همدیگر

هستند. بیگانگی و درک نکردن متقابل منوچهر و گیتی، در سراسر داستان موج می‌زند، به گونه‌ای که حتی می‌توان گفت ارتباط زبانی منوچهر هم با گیتی دچار آشفتگی شده است. در داستان مدرن، بیگانگی زبانی به وضوح به چشم می‌خورد و برای مدرنیست‌ها «انتقال یک واقعیت مشترک از طریق واژه‌ها دشوارتر و دشوارتر می‌شود، زیرا به نظر می‌رسد که واژه‌ها با چیزهایی که قرار بود واژه‌ها را توصیف کنند مطابقت ندارند بلکه به قول تی.اس.الیوت شروع به «سریدن» و «لغزیدن» کرده‌اند.» (چایلدز،۱۳۹۳:۷۴) راوی این داستان هم با گیتی حرف می‌زند و می‌خواهد که با او ارتباط کلامی برقرار کند اما همواره احساس می‌کند که چیزی از حرف‌های گیتی نمی‌فهمد: «*خلاصه اول پرسید چه طور آمدم و من گفتم که توی ادارهٔ روزنامه کار می‌کنم که لابد فکر می‌کرد مثلا روزنامه‌نویسی چیزی خلاصه آدمی هستم و شروع کرد تندتند راجع به این‌جا حرف زدن یعنی راجع به پدرش و از این حرف‌ها و من دیدم یک کلمه از* حرفهایش را هم نمی‌فهمم. یعنی یک کلمه را که می‌فهمیدم ولی یک طور خاصی بود.» (بهار، ۱۳۴۴: ۴) نمود دیگری از تنهایی و ناتوانی راوی از برقرار کردن ارتباط، در جایی است که گیتی به انگلیسی حرف می‌زند و راوی سخنان او را درست نمی‌فهمد: «شروع کردم به گفتن این که توی روزنامه چه کار می‌کنم و خبرهای همان روز را هم برایش تعریف کردم. درست که حرف نمی‌زد و همه‌اش انگلیسی بود با این که ما کلی توی مدرسه انگلیسی خوانده بودیم بعدش هم رفته بودیم کلاس خصوصی مرتب باید می‌پرسیدم یعنی چی تازه بعدش هم می‌گفت این را نمی‌شود به فارسی گفت و همه‌اش از این بازی‌ها بود.» (همان، ۶) «معلوم بود که می‌خواست حتی عین من حرف بزند و نمی‌شد ولی چیزی که بود این بود که زیر باران لامذهب ما همین طور راه می‌رفتیم و چیزی که بود درست این نبود که نوشتم و نمی‌دانم چه طور بنویسم یعنی نمی‌توانستم خودم را کنار بکشم و همین شد با این که من درست حرف‌هایش را نمی‌فهمیدم و همه‌اش داشت یا برای من شعر انگلیسی می‌خواند یا مردم را تماشا می‌کرد.» (همان، ۷)

۷-۳- منحنی عاطفی

در داستان‌های کوتاه غنایی به باور بالدشویلر نوعی منحنی عاطفی وجود دارد که در آن احساسات شخصیت اصلی داستان دربارهٔ یک موضوع، مثلاً عشق دچار فراز و فرودهایی می‌شود و نهایتاً از حالت شیفتگی به تنفر یا بی‌خیالی و یا درکی دیگرگون می‌رسد. داستان «ابر بارانش گرفته است» روایت عشق راوی به گیتی- دوست/ نامزدِ دوستِ راوی- و ناتوانی‌اش از بیان این

عشق است. راوی نمی‌تواند عشق خود را به گیتی آشکار کند و از همین موضوع رنج می‌برد و نیز از گفتن آن به دوستش در نامه‌ای که می‌نویسد هم ناتوان است و در سراسر داستان مدام با خود کلنجار می‌رود تا اینکه برای دوستش می‌نویسد: «بی‌رودربایستی بگویم یعنی نمی‌توانم این را نگویم یعنی خلاصه توی باغ که بودیم می‌خواستم ازش خواستگاری کنم و توی دلم می‌گفتم تو که شعورت نمی‌رسد»(بهار، ۱۳۴۴: ۱۸) راوی در ابراز عشقش به گیتی آن‌قدر تعلل می‌کند تا آنکه یک روز می‌فهمد که گیتی در فکر رفتن به خارج است و در این هنگام است که به احساسی متفاوت و متمایز از پیش می‌رسد: «کاش این قضیهٔ دیروز را اول نوشته بودم حالا دیگر خسته شدم و باید دیگر آرام آرام به اداره برسم و فقط یعنی تازه این حرف‌ها را هم که نمی‌شود برایت فرستاد اگر این‌جا بودی حالیت می شد. خلاصه دیروز صبح پنج و نیم گذشته بود که رسیدم در زدم و گفتم من منوچهرم می‌خواهم با گیتی خانم خداحافظی کنم بعد دیدم که از تهِ راهرو به دو آمد برایش یک جعبه گز از این جعبه‌های گز و یک دستبند و یک گوشواره کار اصفهان یعنی وقتی داشتم می‌خریدم فکر می‌کردم که خلاصه ولی وقتی دیدم یک طوری می‌آمد و عین شب اول توی فرودگاه شده بود خلاصه پشیمان شدم یک طور بدی و دستبند را که اصلاً از جیبم درنیاوردم فقط جعبه گز را که کاریش نمی‌توانستم بکنم...»(همان، ۱۹)

راوی در پایان داستان و در همان روز خداحافظی به دریافت و درکی دیگرگون می‌رسد و از آن تب و تاب پیشین می‌افتد و به قول خودش «راحت» می‌شود: «خلاصه اول یعنی بعد دیگر چیزی نگفتم و گیتی هم ساکت ساکت بود تا آخر سر که کلفت صدا کرد که صبحانه حاضر است و من گفتم باز کتابی چیزی هست بخوانم می‌خواستم پیش از خداحافظی مثلا شوخی کرده باشم گیتی گفت چرا این قدر عصبانی شدی و می‌فهمید چرا بعد گفت این شعر نیما یوشیج را شنیدی می‌دانست که نشنیدم و برایم خواند و تا شروع کرد من دیدم که هملت نبود و از این حرف‌ها نبود و یک طوری بود که راحتم کرد تا امروز ظهر هم دو سه خطش یادم بود اگر برایت می‌نوشتم حالیت می‌شد ولی بعد یادم رفت.»(همان، ۲۱) آنچه در اینجا اهمیت دارد به گفتهٔ بالدشویلر آن منحنی عاطفی است که راوی داستان از سر می‌گذراند و از آن هیجانات عاطفی و احساسی به نوعی بی‌توجهی به آن احساسات عاشقانه می‌رسد و مهم‌تر از همه آنکه گویا راوی با شنیدن شعر «ابر بارانش گرفته استِ» نیما، به بینش و شعوری اجتماعی و سیاسی می‌رسد و از همین‌روست که می‌گوید دیدم که آن دیگر هملت و از این حرف‌ها نبود و «یک طوری بود که راحتم کرد». راوی

که مدام در نامهٔ خود به دوستش، نگران گیتی است و دوستش را تلویحاً بازخواست می‌کند که چرا گیتی را هم آلودهٔ افکار سیاسی خودش کرده: «و خلاصه این بود که دلم برای گیتی شور می‌زد و می‌دانستم که تو مرتب از این حرف‌ها به خوردش دادی و عصبانی بودم و می‌خواستم سر به تنت نباشد»(همان، ۱۰) و خودش از سوی دوستش متهم به احساسی‌گری و سطحی‌نویسی به سبک مجله‌های هفتگی می‌شود: «گرچه تو این حرف‌ها می‌خوانی و برمی‌داری می‌نویسی که کاغذت عین مجله‌های هفتگی شده بود و ازین حرف‌ها»(همان، ۱۵)، در اینجا به ناگهان آن احساسات و هیجانات عاشقانه را انگار رها می‌کند و خود نیز به دریافتی دیگر و نگرشی متفاوت می‌رسد که البته این خود تحت تأثیر گیتی است که او را به خواندن هملت و کتاب‌های خاص دیگر واداشته بود:«گیتی همان هفته‌های اولی که این‌جا بود مجله‌هایی پیدا کرده بود که من اصلاً نمی‌دانستم وجود دارند ولی مگر می‌شد نوشته‌هایشان را خواند همه‌اش اسم فرنگی بود و همه‌اش نقطه بود و خط و کلمه به کلمه و مثلاً شعر گرچه فکرش را که می‌کردم کسی هم که این حرف‌ها را نمی‌خواند ولی داشتم این را می‌گفتم که لابد اقلاً این چیزها را می‌توانستند بنویسند و از این حرف‌ها ولی نه فکر کنی که من افتادم دنبال ادبیات بازی و هرچه باشد تو که منوچهرت را می‌شناسی و خلاصه قضیه این بود که من عصبانی شده بودم چون داشتم یک طوری کشیده می‌شدم این تو در ضمن دلم به حال گیتی می‌سوخت»(همان، ۹)

۴- نتیجه

شمیم بهار از نویسندگان مدرنیست دههٔ چهل و پنجاه شمسی است که با بهره‌گرفتن از شگردهای مدرنیستی به‌ویژه ذهن‌گرایی و ابهام و پیچیدگی در روایت، داستان‌هایی مدرن آفریده است. او در داستان مدرنیستیِ «ابر بارانش گرفته است» دنیای درون و ذهن انسان تنها و غمزده‌ای را می‌کاود و به نمایش می‌گذارد که از عشقی ناکام رنج می‌برد و در کشمکشی درونی با خود و ناتوان از برقراری ارتباط، نهایتاً نگرشی دیگرگون بدان عشق می‌یابد و به قول بالدشویلر نوعی منحنی عاطفی را طی می‌کند. هیجانات عاطفی و دنیای درون شخصیت اصلی در این داستان از طریق روایت رویدادهای بیرونی برجسته و از طریق تداعی‌های مکرر روایت می‌شود. روایت نامتوالی رویدادها و استفاده از پیرنگ نامتعارف، تک‌گویی درونی و ثبت تلاطمات عاطفی راوی، نمادپردازی و برجسته کردن تنهایی و تک افتادگی عاطفی راوی از طریق تصاویر خاص و توصیف برخی مکان‌ها، زبان غنایی و شاعرانه و ایجازی، از جمله شگردهایی است که در داستان

«ابر بارانش گرفته است» به کار رفته و آن را به روایتی غنایی و آنچه آیلین بالدشویلر داستان کوتاه غنایی یا شعرگونه نامیده، تبدیل کرده است.

۵- منابع

۱- احمدی، بابک. **معمای مدرنیته**، چاپ پنجم، تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

۲- باختین، میخائیل. **تخیل مکالمه‌ای**، ترجمه رویا پور آذر، تهران: نی، ۱۳۸۷.

۳- بارت، جان و دیگران. **ادبیات پسامدرن: ادبیات** بازپروری، داستان پسامدرنیستی، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران: مرکز،۱۳۸۷.

۴- براهنی، رضا. **قصه نویسی**، چاپ چهارم، تهران: البرز، ۱۳۶۸.

۵- بهار، شمیم. **ابر بارانش گرفته است**، نسخه پی‌دی‌اف، ۱۳۴۴.

۶- بهمن، کاوه. **نگاهی به رمان مدرن در رمان نو در غیاب انسان**، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۳.

۷- بیات، حسین. **داستان نویسی جریان سیال ذهن**، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

۸- پاینده، حسین. **نقد ادبی و دموکراسی**، چاپ دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.

۹- _____. **داستان کوتاه در ایران؛ داستان‌های مدرن**، چاپ دوم، تهران: مروارید، ۱۳۹۱.

۱۰- _____. **گشودن رمان**، تهران: مروارید، ۱۳۹۳.

۱۱- تسلیمی، علی. **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر**(داستان)، تهران: اختران، ۱۳۹۳.

۱۲- _____. **نقد ادبی؛ نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی**، چاپ دوم، تهران: کتاب آمه، ۱۳۹۰.

۱۳- چایلدز، پیتر. **مدرنیسم**، ترجمه رضا رضایی، چاپ پنجم، تهران: ماهی، ۱۳۹۳.

۱۴- داد، سیما. **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ ششم، تهران: مروارید، ۱۳۹۲.

۱۵- دستغیب، عبدالعلی. **به سوی داستان‌نویسی بومی**، تهران: سوره مهر، ۱۳۷۶.

۱۶- _____ . **کالبدشکافی رمان**، چاپ دوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۹۳.

۱۷- سیّدحسینی، رضا. **مکتب‌های ادبی**، ج ۲، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه، ۱۳۸۷.

۱۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا. **هزاره دوم آهوی کوهی**، تهران: سخن، ۱۳۷۶.

۱۹- شمیسا، سیروس. **بیان و معانی**، چاپ پنجم، تهران: فردوس، ۱۳۷۹.

۲۰- _____. **مکتب‌های ادبی**، چاپ ششم، تهران: قطره، ۱۳۹۳.

۲۱- شیری، قهرمان. **جادوی جن‌کشی**، تهران: بوتیمار، ۱۳۹۵.

۲۲- فکوهی، ناصر. **تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی**، تهران: نی، ۱۳۸۱.

۲۳- قنادان، رضا. **جای خالی معنا: مدرنیسم و پسامدرنیسم**، تهران: مهر ویستا، ۱۳۹۵.

۲۴- کادن ، جی ای. **فرهنگ ادبیات و نقد**. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان، ۱۳۸۰.

۲۵- مک‌هیل، برایان و همکاران. **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، ۱۳۹۳.

۲۶- مندنی‌پور، شهریار. **ارواح شهرزاد؛ سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو**، چاپ پنجم، تهران: ققنوس، ۱۳۹۵.

۲۷- میرعابدینی، حسن. **صد سال داستان‌نویسی ایران**، چاپ چهاردهم، تهران: چشمه، ۱۳۹۶.

۲۸- لاج، دیوید. **هنر داستان‌نویسی**، ترجمه رضا رضایی، تهران: نی، ۱۳۸۸.

۲۹-یونگ، کارل گوستاو. **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ هشتم، تهران: جامی، ۱۳۹۱.

30- Baldeshwiler ,Eileen. **The lyric short Story: The Sketch of a history, in Charles** E. may (ed.) The new short story Theories, Athens , Ohio: Ohio University press, 1994 .

31- Eliot, T.S. **Hamlet and His Problems**, in Selected Essays. London: Faber& Faber, 1951.

32- May, Charles E. **Chekhov and the Modern Short Story**, in Charles E. May (ed.) **The New Short Story Theories**. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1994.

33- Reid, Ian. **The Short Story** . London: Routledge, 1977.