Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Prose Studies in Persian Literature

Online ISSN: 2821 - 1847

Homepage: https://jll.uk.ac.ir

Modernist Techniques and the Representation of the Modern Man in Golshiri's Storytelling*

Fardin Hosseinpanahi[1]✉

1. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: fardin.hp@uok.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 28 August 2024
Received in revised form 23 December 2024
Accepted 25 December 2024
Published online 15 January 2025

Keywords:
Houshang Golshiri,
Storytelling,
Modernism,
Representation,
The Modern Human Subject.

ABSTRACT

Purpose: Houshang Golshiri, as one of the pioneers of modernist fiction in Iran, has played a significant role in the evolution of contemporary storytelling. The use of modernist techniques in Golshiri's stories goes beyond formal functions, and forms a deep connection with the intellectual foundations present in his narratives. This issue highlights the necessity of conducting an independent study on the nature and function of modernist techniques in Golshiri's stories.

Method: In this article, by focusing on the most important modernist elements in Golshiri's works—such as multiple subjectivities, modernist characterization, doubt and uncertainty, fragmented form, and the multiplicity of realities—the modernist approaches in Golshiri's storytelling are examined and analyzed.

Findings and Conclusions: The results of the article indicate that the abundance of modernist techniques in Golshiri's stories challenges the importance of 'language' as the sole means of perception and understanding. Alongside language, it also introduces a system of narrative and storytelling 'techniques' as a set of tools and processes with the function of 'representation' and 'perception' in the narrative. Conceptually, their primary function is to represent the existential anxiety and alienation of the modern human, while also depicting the complexities of human experience.

*Cite this article: Hosseinpanahi, Fardin. (2024). Modernist Techniques and the Representation of the Modern Human Subject in Golshiri's Storytelling. *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, 27 (56), 59-78. http//doi.org/ 10.22103/jll.2025.23943.3154

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jll.2025.23943.3154

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

In contemporary Iranian literature, the emergence of the modern storytelling movement, following the decline of realism, ushered a new chapter in fiction writing. This movement reached its zenith with the modernist techniques and themes employed by Houshang Golshiri. Golshiri's creativity and artistic temperament, his sensitivity to societal developments, and his awareness of new achievements in global storytelling are three key factors that influenced the construction and creation of his stories.

2. Methodology

This article, aiming to review and analyze the nature and function of modernist techniques in Golshiri's storytelling, seeks to demonstrate how Golshiri employed these techniques to achieve a modernist approach to subjects and to shape the form of his stories. By analyzing various examples of his works, the study explores how the relationship between technique and theme is established in his stories and examines how these representations relate to the requirements of the modern human experience and identity.

3. Discussion

Technique and the degree of attention given to it are closely tied to the fluctuations in Golshiri's storytelling. Golshiri's repertoire of narrative strategies and techniques can be categorized into several key components, including subjectivity, modernist characterization, fragmented form, ambiguity and uncertainty, and multifaceted reality.

The set of techniques based on subjectivity includes methods such as free association, non-linear narratives, and stream of consciousness, which directly reflect the cognitive processes of the mind while also showcasing the complexity of human perception and awareness. The fluidity of language significantly aids in representing these mental processes. Here, linguistic signs symbolically act as a boundary between external reality and subjective perception. The subjectivity in Golshiri's narratives and the representation of multiple perspectives are not characterized by polyphony or a multiplicity of ideas. Instead, there exists a fluid (yet intangible) unity within the intellectual framework of his stories. While dialogues and occasional disagreements among characters are present, Golshiri does not aim to create an ideal polyphony in his narratives. Rather, he seeks to represent a singular, overarching spirit or essence, shaped by the modernist epistemology that underpins his storytelling.

In terms of characterization, his characterization is rooted in the representation of the individuality of characters and the depiction of their internal conflicts. This modernist approach, influenced by Freud's psychoanalytic focus on the unconscious, emphasizes the portrayal of individual identity based on inner thoughts and conflicting emotions, while diminishing—and at times erasing—the role of traditional institutions such as society, tradition, family, and others in defining and representing identity. This type of character

development reflects the disillusionment of modernism with previous social norms and ideals, where the protagonist is extracted from their classical and social identity. Golshiri, in crafting the main characters of his stories, emphasizes their intellectual deadlocks and internal conflicts, which he sees as stemming from the profound crises of the active and influential social classes—from his perspective. These characters also reveal traces of perpetual doubt and uncertainty in their outlooks and perspectives.

The seemingly fragmented and disjointed form is another modernist technique employed by Golshiri. This technique, used as a means to represent the inner conflicts and struggles of characters, disrupts the linear progression of the narrative at the surface level. However, it does not result in narrative disarray or disunity. Instead, a shared semantic fabric connects all elements, such that each character, event, time, and place contributes to understanding another character, event, time, or place. One outcome of this approach is the reinforcement and prominence of the character's position in the story, counterbalanced by the diminishing dominance of the omniscient narrator. This is because the fragmentation in form also fragments the flow of consciousness within the story, dispersing it across multiple characters (and focal points) rather than consolidating it in a singular focalizer.

Doubt and conflict, as other modernist elements in Golshiri's stories, reflect the erosion of traditional certainties and the increasing inability of modern humans to comprehend the world and its meaning. This incapacity leads to the disintegration of characters—a process observable in some of Golshiri's narratives.

Reality and its multiplicity constitute another dominant element in Golshiri's storytelling. The concept of "reality" in his works is not a "fixed and absolute" entity. Instead, every interpretation or narrative of a reality represents a specific structure or framework of that reality. This is because reality is inherently a phenomenon with multiple interpretations and perceptions, stemming from the diversity of discourses and ideologies. As a result, greater emphasis is placed on the subjective, psychological, and internal aspects of reality. Golshiri's stories, moving away from linear and detail-oriented realist realism, adopt non-linear, relative, and indeterminate narratives of reality. Furthermore, reality in his stories is portrayed based on the individuality and diverse subjectivities of the characters. By creating various perceptions and interpretations of a single reality in the minds of one or more characters, Golshiri consistently introduces a distance between the characters and the presumed absolute reality and This absolute reality is perpetually suspended.

4. Conclusion

The modernist techniques in Golshiri's stories are deeply intertwined with the epistemological foundations of his works. These techniques transcend mere formal functions and are connected to the underlying intellectual structures within his narratives. The extensive role and influence of technique in Golshiri's works challenge the primacy of "language" as the sole

means of perception and understanding. Alongside language, “technique” presents other tools and processes that, with relative independence, can significantly impact the representation and comprehension within the narrative framework.

In his characterizations, Golshiri emphasizes the reflection of individuality based on diverse and conflicting subjectivities. In this approach, the influence of traditional social institutions (such as family) in the formation of individual identity becomes faint and sometimes disappears, with the internal contradictions and fragmented thoughts of the individual becoming the basis for defining their identity.

The erosion of the concept of the human being as a unified "self," the emphasis on the ineffectiveness of human reason and planning in finding a true path for life, the depiction of intellectual deadlocks and internal conflicts of characters, the prevalence of doubt, fragmented and decaying relationships, repetition and monotony, and the ambiguous fate of certain characters are notable characteristics in Golshiri's processing of subjects in his stories.

On the other hand, the fragmented and disjointed narrative form, the multiplicity of narrative layers, the overlap and conflict of times, places, and the objective and subjective aspects of characters (through multiple and condensed associations), as well as the uncertainty and multiplicity of realities in Golshiri's stories, play a crucial role in intensifying the internal conflicts of characters. The result of these techniques is the representation of the isolation and alienation of modern individuals, while also portraying the complexities of human experience. Through these elements, Golshiri implicitly critiques contemporary society and portrays its cultural decay.

نثر پژوهی ادب فارسی
شاپا الکترونیکی: ۱۸۴۷-۲۸۲۱
Homepage: https://jll.uk.ac.ir

تکنیک‌های مدرنیستی و بازنمایی سوژهٔ انسان مدرن در داستان‌پردازی گلشیری *

فردین حسین‌پناهی[1]✉

۱. نویسنده مسئول، استادیار، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: fardin.hp@uok.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۰۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

کلیدواژه‌ها:
هوشنگ گلشیری،
داستان‌پردازی،
مدرنیسم،
بازنمایی،
سوژهٔ انسان مدرن.

چکیده

زمینه: هوشنگ گلشیری به‌عنوان یکی از پیشگامان داستان مدرنیستی در ایران، نقش مهمی در تحوّل داستان معاصر دارد. کاربرد تکنیک‌های مدرنیستی در داستان‌های گلشیری فراتر از کارکردهای فرمی، با مبانی فکری موجود در داستان‌هایش پیوند عمیقی یافته‌است. این مسأله، ضرورت انجام پژوهش مستقلی درباب ماهیت و کارکرد تکنیک‌های مدرنیستی در داستان‌های گلشیری را نشان می‌دهد.

روش: در این مقاله با تکیه بر مهم‌ترین مؤلفه‌های مدرنیستی در آثار گلشیری شامل: ذهنیت‌گرایی‌های متکثّر، شخصیت‌پردازی‌های مدرنیستی، تردید و عدم قطعیت، فرم منقطع و تکثّر واقعیت‌ها، رویکردهای مدرنیستی در داستان‌پردازی گلشیری بررسی و تحلیل می‌شود.

یافته‌ها: نتایج مقاله نشان می‌دهد وفور تکنیک‌پردازی‌های مدرنیستی در داستان‌های گلشیری، اهمیت «زبان» را به‌عنوان یگانه وسیلهٔ ادراک و شناخت به چالش می‌کشد و در کنار زبان، نظامی از «تکنیک»های داستانی و روایی را به‌عنوان مجموعه ابزارها و فرآیندهایی با کارکرد «بازنمایی» و «ادراک» در روایت داستان مطرح می‌کند که به لحاظ مفهومی، کارکرد عمدهٔ آن‌ها بازنمایی اضطراب وجودی و بیگانگی انسانِ عصر مدرن و در عین حال، نمایش پیچیدگی‌های تجربهٔ انسانی است.

*استناد: حسین‌پناهی، فردین (۱۴۰۳). تکنیک‌های مدرنیستی و بازنمایی سوژهٔ انسان مدرن در داستان‌پردازی گلشیری. *نثر پژوهی ادب فارسی*، ۲۷ (۵۶)، ۷۸-۵۹.
http//doi.org/ 10.22103/jll.2025.23943.3154

CC BY NC

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

۱.مقدمه

در ادبیات معاصر، ظهور جریان داستان مدرن پس از افول رئالیسم، فصل نوینی از داستان‌نویسی را به ارمغان آورد. این جریان که ابتدا با *بوف‌کور* هدایت به‌طرزی جدّی مطرح شد، بعدها در آثار نویسندگانی چون ابراهیم گلستان، بهرام صادقی و غلامحسین ساعدی تجربیات دیگری را پشت سر گذاشت تا این‌که با تکنیک‌گرایی‌ها و مضمون‌پردازی‌های مدرنیستیِ هوشنگ گلشیری (۱۳۷۹-۱۳۱۶) به اوج خود رسید. گلشیری از یک سو، از میراث ادبیات کهن و از سوی دیگر، از دستاوردهای نوین داستان‌نویسی غرب بهره برد، و این علاوه بر طبع شکوفای او در تکنیک‌پردازی بود. درمجموع، خلاقیت و طبع هنری گلشیری، حساسیت او نسبت به تحوّلات جامعه، و آگاهی از دستاوردهای جدید داستان‌نویسی در جهان، سه عامل مؤثر در ساخت و پرداخت داستان‌های گلشیری است. این مسائل، اهمیت جایگاه گلشیری در داستان معاصر و نقش او در تکامل داستان مدرن در ایران را نشان می‌دهد.

۱,۱.بیان مسئله

این مقاله با هدف نقد و بررسی ماهیت و کارکرد تکنیک‌های مدرنیستی در داستان‌پردازی گلشیری، با تحلیل نمونه‌های مختلفی از داستان‌های او، تلاش دارد تا نشان دهد چگونه گلشیری از این تکنیک‌ها برای پردازش مدرنیستیِ سوژه‌ها و تکوین فرم داستان بهره برده‌است؟ و رابطهٔ میان تکنیک و درون‌مایه در داستان‌های او چگونه شکل گرفته‌است؟ و این بازنمایی‌ها چه ارتباطی با مقتضیات تجربه و هویت انسان مدرن دارند؟

۲,۱–پیشینهٔ پژوهش

آثار هوشنگ گلشیری به‌عنوان یکی از داستان‌نویسان بزرگ معاصر موضوع پژوهش‌های متعددی بوده‌است. از میان پژوهش‌هایی که مستقیم یا غیرمستقیم به مقولهٔ مدرنیسم در آثار گلشیری مربوط می‌شوند، بیشتر آن‌ها به تکنیک «جریان سیال ذهن» در برخی آثار او پرداخته‌اند. در این زمینه، داوندی و جعفری‌کمانگر (۱۳۹۱) جریان سیال ذهن را در رمان *شازده احتجاب*؛ و ایزدیار و عبدالرضایی (۱۳۸۴)، حسن‌زادهٔ میرعلی و انصاری (۱۳۹۶) و افرافر و فولادی (۱۳۹۹) نیز کاربرد این تکنیک (و شیوه‌های زیرمجموعهٔ آن: تک‌گویی درونی و حدیث نفس) را در رمان *آینه‌های دردار* بررسی کرده‌اند.

ستاری و همکاران (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی تقابل مدرنیسم و اسطوره در آثارگلشیری»، نوع مواجههٔ روایت داستانی گلشیری با اسطوره را تبیین‌کرده‌اند. به‌نظر آن‌ها شاخصه‌های قاعده‌گریزی و هنجارافزایی در داستان‌پردازی گلشیری، شاکلهٔ نوینی از اسطوره را در قالب اسطوره‌هایی فردی شکل می‌دهد اما در مؤلفه‌های استعاره و نمادپردازی، زمان درونی و درمجموع ذهنیت و سیلان ذهن، روایت‌پردازی او همچنان از اسطوره بهره می‌برد.

اشرافی و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «مدرنیسم و نوشتار زنانه»، با بررسی شخصیت‌پردازی‌های زنان در رمان *شازده احتجاب*، معتقدند گلشیری در این داستان انسجامی متناسب با ویژگی‌های مدرنِ شخصیت زنِ کنش‌مند و سلطه‌ناپذیر آفریده‌است که در آن «مرد» از سالاریِ محتوم در متن عزل می‌شود و بستری مناسب برای ایجاد «هویت قائم به‌ذات و کنش‌های قاعده‌گریزِ» شخصیت زن داستان (=فخرالنساء) ایجاد می‌شود. درباب نتایج این پژوهش، ذکر این نکته لازم است‌که بازنمایی شخصیت فخرالنساء در این داستان هرچند در مرتبه‌ای فراتر از شخصیت مرد داستان (شازده احتجاب) بازنمایی شده، اما کنش‌گری او در این رمان چنان نیست که بتوان (آن‌گونه‌که نویسندگان مقاله معتقدند) آن را مصداقی برای «ویژگی‌های مدرنِ شخصیت زنِ کنش‌مند و سلطه‌ناپذیر» با «هویت قائم به‌ذات و کنش‌های قاعده‌گریز» به حساب آورد، بلکه شخصیت و کنش‌های فخرالنساء نیز در همان بسترهای شخصیت کلاسیکِ زن بازنمایی شده‌است، به‌ویژه آن‌که در این رمان «نقش‌پذیری فخرالنساء منوط به ذهنیات پریشان شازده احتجاب است و آن‌جا که ذهنیت مالیخولیایی شازده اجازه می‌دهد، فخرالنساء می‌تواند نقش‌آفرینی کند.» (حسین‌پناهی،۱۳۹۸: ۹۹)

برخی پژوهش‌ها آثار گلشیری را به‌عنوان داستان‌هایی پست‌مدرن معرفی‌کرده‌اند. سیاوش گلشیری (۱۳۸۹) داستان‌نویسی هوشنگ گلشیری را مبتنی بر رویکردهای پست‌مدرن می‌داند و سیدیزدی و همکاران (۱۴۰۰) نیز دو داستان *شب شک* و *شازده احتجاب* را با دو داستان از بورخس مقایسه‌کرده‌اند و با بررسی مؤلفه‌های عدم قطعیت، اقتباس و وجودشناسی در آثار مورد بررسی گلشیری، آن‌ها را مؤلفه‌هایی پست‌مدرن و تحت تأثیر آثار بورخس به حساب آورده‌اند. مقولهٔ تأثیرپذیری یا عدم تأثیرپذیری گلشیری از بورخس، مسأله‌ای است که در این نوشتار مجال پرداختن بدان نیست، اما در زمینهٔ سبک داستانی گلشیری، داستان‌های او را نمی‌توان در زمرهٔ آثار پست‌مدرن قرار داد و انتخاب گزینشیِ برخی عناصر از میان انبوه عناصر مدرنیستی را نمی‌توان معیار پست‌مدرن بودن داستان‌های او (به‌مثابه یک سبک غالب) به‌حساب آورد، همچنان‌که سیاوش گلشیری نیز خود تصریح کرده که تنها به بررسی مؤلفه‌هایی پرداخته که بیشترین هم‌خوانی را با مؤلفه‌های پست‌مدرن داشته باشند. (گلشیری،۱۳۸۹: ۲۴۵) این در حالی است که اصولاً برخی مبانی پست‌مدرنیسم (همچون عدم قطعیت، شکاکیت و تردیدهای هستی‌شناختی) در واقع ادامهٔ مبانی مدرنیسم است. سیدیزدی و همکاران نیز مؤلفهٔ «عدم قطعیت» در داستان‌های مورد بررسی گلشیری را به‌عنوان مؤلفه‌ای پست‌مدرن درنظر گرفته‌اند، درحالی‌که عدم قطعیت از مؤلفه‌های بنیادین در مدرنیسم است. همچنین آنچه به‌عنوان «اقتباس» در این مقاله بررسی کرده‌اند، برخی تأثیرپذیری‌های درون‌مایه‌ایِ *شازده احتجاب* از *بوف کور* هدایت است (سیدیزدی‌وهمکاران،۱۴۰۰: ۸۵–۸۷)، درحالی‌که این نوع تأثیرپذیری‌ها مصداق مقولهٔ «اقتباس» در پست‌مدرنیسم نیست. اقتباس در داستان‌های پست‌مدرن به رویکرد التقاطی در فرم نوشتاری و تکثّر نشانه‌ای در روایت‌پردازی داستان مربوط است (ر.ک:کهون،۱۳۸۸: ۱۵) و تکثر نشانه‌ها در روایت‌های پست‌مدرن نیز اتفاقاً درتقابل با انسجام و وحدتِ مدرنیستیِ آثار گلشیری است. به‌گفتهٔ پاینده (۱۳۹۰: ۲۷)، رمان‌نویسان مدرنیست با ایجاد انتظام و ساختارهای سامان‌مند، به دنبال ایجاد بدیلی در برابر نابسامانی و فقدان نظم در «واقعیت» بودند و انسجام رمان مدرنیستی، تلاشی برای جبران از هم‌گسیختگی زندگی (یا واقعیت جاری) بود.

۳،۱–اهمیت و ضرورت پژوهش

موضوع مدرنیسم و «کارکردهای فرمی و مفهومی» آن در داستان‌پردازی گلشیری تاکنون به‌عنوان پژوهش مستقلی مورد توجه قرار نگرفته‌است و پژوهش‌های انجام‌گرفته نیز غالباً بر تکنیک‌هایی چون جریان سیال ذهن تأکید دارند، درحالی‌که مدرنیسم در داستان‌پردازی گلشیری جنبه‌های دیگری نیز دارد که واکاوی آن‌ها ابعاد دیگری از پیچیدگی‌های هنری و فکری موجود در آثار او را آشکار می‌کند. گلشیری به‌عنوان یکی از بزرگترین نویسندگان مدرنیست ادبیات معاصر ایران، در داستان‌های خود پیوند عمیقی میان تکنیک‌های مدرنیستی و درون‌مایه ایجاد می‌کند و بررسی نقادانهٔ این مسأله، از ضروریات پژوهش در داستان معاصر است. پژوهش در این حوزه به ما کمک می‌کند تا درک بهتری از شگردهای داستانی او حاصل کنیم و این‌که چگونه تکنیک‌های مدرنیستی با درون‌مایه‌های پیچیدهٔ آثار او (مانند هویت، پیچیدگی‌های تجربهٔ انسان مدرن و فردیت) هماهنگ شده‌اند و چگونه تکنیک به موازات «زبان» به امر بازنمایی در آثار او و عمق بخشیدن به معنا، کمک کرده است. لذا این پژوهش سعی دارد الگویی برای مقولهٔ پیوند تکنیک با درون‌مایه در داستان‌های مدرنیستی فراهم آورد و به درک نحوهٔ استفادهٔ خلاقانه از تکنیک در روایت‌های مدرنیستی کمک کند.

۴،۱– مبانی نظری

مدرنیسم (Modernism) اصطلاحی است که به تحولات شکل‌گرفته در حوزهٔ هنر و ادبیات در اثر ظهور مدرنیته اطلاق می‌شود. صرف نظر از اختلاف‌نظرها درمورد تعیین تاریخ دقیق رواج مدرنیسم (ر.ک: چایلدز،۱۳۸۳: ۳۲؛ نوذری،۱۳۷۹: ۱۱۸)، به‌طور کلّی جنبش مدرنیسم پس از پایان رواج جریان رئالیسم و پیش از آغاز پست‌مدرنیسم؛ یعنی حدوداً از اواخر قرن نوزدهم تا دوران وقوع جنگ جهانی دوم، به‌عنوان جریان ادبی و هنری آوانگارد در غرب مطرح شد. شعار مدرنیسم این بود که: «نُو کنید!». مبنای این رویکرد، فاصله گرفتن از شیوه‌های معمولِ «بازنمایی» در آفرینش هنری بود. (چایلدز،۱۳۸۳: ۱۷۳) جنگ جهانی اول و

کشتارها و فجایع آن، ارزش‌ها و آرمان‌های اومانیستی در بیان اصالت و پیشرانیِ عقل انسانی را با تردیدهایی جدّی مواجه کرد. تحولات جدید بیش از آن‌که بر اصل و یا هدف خاصّی تأکید داشته باشند، بیشتر بر مبنای تردید و عدم قطعیت شکل گرفت و دستاوردهای علمی نیز این ذهنیت را ایجاد کرد که هرآنچه برای ذهن انسان قابل درک باشد، مشمول عدم قطعیت است. فردیّت، ذهنیت‌گرایی، تردید و نشان دادن ازهم‌گسیختن و فروپاشی جامعه و هنجارهای پیشین، رویه‌ای بود که هنر مدرنیسم در پیش گرفت. مجموع این مسائل باعث شد مدرنیسم در تقابل با سنّت‌ها و هنجارهای پیشین مطرح شود، همچنان‌که نیچه پیش‌تر اعلام کرده بود که گسستی کامل و چاره‌ناپذیر از سنت روی داده‌است و این گسست چنان است که حتی امور و فرآیندهای ارزشمند فرهنگ‌های قبلی، از جمله ادبیات نیز دیگر قابل اتّکا نیست و عصر حاضر فقط به «هیچ» متّکی است. (پی‌پین،۱۳۹۰: ۱۸۶) نورمن کانتور (Norman Cantor) منتقد انگلیسی، در مدلی که آن را «مدل مدرنیسم» نامیده، ویژگی‌های مدرنیسم را این‌چنین برشمرده‌است: تأکید بر فردیت، غلبهٔ جنبهٔ خود ارجاعی بر جنبهٔ بازنمایانه، تأکید بر انفصال و تجزیه و ناهماهنگی، نخبه‌گرایی، گریز از هنجارهای مرسومِ اخلاقی و اجتماعی، گرایش در جهت احساس فاجعه و یأس، و تأکید بر فروپاشی اجتماعی، فکری یا شخصی (کانتور، نقل از: چایلدز،۱۳۸۳: ۳۲ـ۳۳)؛ علاوه بر این، تأکید بر شهر و شهرنشینی و دفاع از تکنولوژی در عین ترس از آن؛ آزمایشگری فنّی همراه با نوآوری‌های سبکیِ رادیکال؛ حمله به ارکان قرن نوزدهم مانند علم تجربی و عقل‌گرایی؛ و تلاش‌های دامنه‌دار و مداوم برای افزایش و آشفتن شیوه‌های بازنمایی، از دیگر ویژگی‌های مدرنیسم است. (همان: ۳۳)

توجه ویژهٔ مدرنیست‌ها به لزوم تغییر در شیوه‌های رایجِ داستان‌پردازی، منجر به گرایش ویژهٔ آن‌ها به تکنیک‌گرایی شد. تغییر در شیوه‌های بازنمایی؛ ایجاز و فشرده‌سازی در داستان (همان: ۱۷)؛ شروع ناگهانی و یا پایان همچنان گشودهٔ داستان (همان: ۷۱)؛ گسستن تناوب‌های خطّی زمانی و مکانی در فرآیند موسوم به جریان سیّال ذهن؛ تغییر در شخصیت‌پردازی‌ها؛ تأکید بر عدم قطعیت؛ ذهنیت‌گرایی و تأکید بر فردیت، از ویژگی‌هایی است که داستان‌های مدرنیستی را از سبک‌های پیشین متمایز می‌کند.

۲. بحث (رویکردهای مدرنیستی در داستان‌پردازی گلشیری)

«تکنیک» در داستان‌های مدرنیستی برای کاوش در اعماق تجربهٔ بشر مدرن، جستجو و بازنمایی جنبه‌های مختلفی از فردیت، انتقال مضامین پیچیده، افزایش عمق ذهنی و ادراکیِ شخصیت‌پردازی‌ها و درگیرکردن خوانندگان در تفسیر مسائل چالش‌برانگیز، امری ضروری است. غلبهٔ روح مدرنیسم بر داستان‌پردازی گلشیری، باعث شده تکنیک و میزان توجه به آن، با فراز و فرودهای داستان‌پردازی گلشیری ارتباط تنگاتنگی پیدا کند. شناخت این نظام تکنیک‌ها و شگردها درک بایسته‌ای از هنر داستان‌نویسی گلشیری را در اختیار ما می‌گذارد. مجموعهٔ این شگردها و تکنیک‌ها را می‌توان در چند مؤلفهٔ اصلی شامل ذهنیت‌گرایی، شخصیت‌پردازیِ مدرنیستی، فرم منقطع، تردید و عدم قطعیت، و واقعیت متکثّر طبقه‌بندی کرد.

۱،۲– ذهنیت‌گرایی

تکنیک‌های مدرنیستی اغلب بر فرآیندهای ذهنی تأکید دارند. تکنیک‌هایی مانند تداعی آزاد، روایت‌های غیرخطی، سیلان ذهن و... مستقیماً برآیند فرآیندهای ادراکیِ ذهن هستند و البته پیچیدگیِ ادراک و آگاهی انسانی را نیز نشان می‌دهند. سیال بودن زبان نیز به بازنمایی این فرآیندهای ذهنی کمک زیادی می‌کند. در این‌جا، نشانه‌های زبانی به‌شکلی نمادین، به‌مثابه مرز میان واقعیت بیرونی و ادراک ذهنی ظاهر می‌شوند.

گلشیری با جانبداری از سبک ذهنیت‌گرا در پردازش روایت داستان، از برخی نویسندگان به خاطر نمایش عینی و مفصل صحنه‌ها و گستره‌ها انتقاد می‌کند و کار آنها را با نقالی‌ها و حکایت‌گویی‌های سنتی مقایسه می‌کند. (ر.ک:کریمی‌حکاک،۱۳۷۹: ۱۴۶و۱۴۷) درمقابل، برخی نیز به انتقاد از این رویکرد گلشیری پرداخته‌اند. پرتو نوری‌علاء (۱۳۶۳: ۳۴) معتقد بود گلشیری با طرح گذشته‌های دور و نزدیکِ شخصیت‌ها و تکرار و تأکید غیرلازم در شناسایی افراد، دادن اطلاعات زائد، توارد خاطره‌های تصنعی و

گفتگوهای سوزناک ذهنی موجب انحراف طرح اصلی داستان از مسیر طبیعی خود می‌شود. نقد نوری‌علاء بیشتر به خاطر ناآشنایی یا عدم انس او با طرح داستان‌های مدرنیستی است؛ زیرا طرح یا پیرنگ داستان در این آثار برخلاف روایت‌های کلاسیک و رئالیستی از یک خطّ ممتد در زمان روایی تبعیت نمی‌کند و درعوض فرمی گسسته بر آن حاکم است. گلشیری خود، در تشریح این شگرد می‌گوید:

«نویسنده، به جای آن‌که مدت شصت‌سال زندگی یک آدم، و حتی چند سال را زمانِ رمان قرار دهد–آن هم با حذف بسیاری از سال‌ها و ساعت‌های غیرضروری و نیز تکیه بر دقایقی که نقاط عطف زندگی آدم‌های رمان است–تنها به زمانی محدود بسنده می‌کند و در آن به عمق می‌رسد، و چون نویسنده در این‌گونه پارهٔ زمانی با ذهنیات آدم رمان سر و کار دارد، تکه‌هایی از خاطرات درهم و فرّار او را که به زمان‌های دور تعلّق دارد، می‌گیرد. آن خاطرات پا درگریز را که در زمانی کوتاه به ذهن او هجوم می‌آورند، در کنار هم می‌چیند. از این رو، توالی منظمِ زمانی در این‌گونه رمان‌ها به هم می‌خورد، دورترین واقعه در کنار واقعه‌ای عینی قرار می‌گیرد و یا دو خاطرهٔ جدا از یکدیگر دوش‌به‌دوش هم و با فشار به ذهن آدم رمان هجوم می‌آورند. گویا آن خاطرات و تخیّلات کاشی‌های معرّق‌اند که در کنار هم قرارگرفته‌اند تا دنیایی از رنگ و احساس به‌وجود آورند.» (گلشیری،۱۳۷۸: ۲۱۲/۱)

اوج این نوع طرح روایی را در *شازده احتجاب* می‌توان دید که البته در این‌باره دیگران قبلاً سخن گفته‌اند. (ر.ک: افرافر و فولادی،۱۳۹۷؛ طاهرنژاد و همکاران،۱۴۰۱) گلشیری شکل متفاوت‌تری از این طرح روایی را در رمان *آینه‌های دردار* به‌کار گرفته‌است. طرح این رمان (و روند تکامل آن)، مسأله‌ای است که حتی در خود داستان نیز به‌عنوان یک چالش مطرح می‌شود و تا پایان داستان این روند ادامه می‌یابد. راوی داستان، نویسنده‌ای است که با تداعی خاطراتش در اروپا، می‌خواهد از مجموع آن خاطرات، داستانی بنویسد «و حالا باز نشسته بود تا ببیند چه کند با این‌ها که بر او رفته بود در این سفر؟» (گلشیری،۱۳۷۱: ۶) با این کار، گلشیری بدون آن‌که به‌صورت تصنّعی بخواهد مثلاً طرح داستان را نشان بدهد، از همان آغاز، غیرمستقیم، خواننده را به درون داستان می‌کشاند؛ به این صورت که خواننده نیز با راوی–نویسندهٔ داستان همراه می‌شود تا بداند که بالاخره طرح این داستان چیست؟ زیرا راوی نیز هنوز در مرحلهٔ نوشتن و تداعی خاطرات و ذهنیت‌هاست.

در این داستان، «ابراهیم» که نویسنده‌ای سرشناس در قوارهٔ خودِ گلشیری است، در موارد متعددی (همچون گفتگوهایش با دیگر شخصیت‌های داستان، به‌ویژه با صنم بانو)، به تکنیک‌ها و تمهیدات مورد نظرش برای ساخت و پرداخت یک داستان اشاره می‌کند. روایت غیرخطی و درونه‌گیری‌های داستانیِ به‌ظاهر مستقل از هم در قالب تداعی خاطرات، تلاش برای یافتن هویّت خود و پاسخ گفتن به پرسش‌هایی چون: «راستی که بود؟» (همان: ۶) و یا «کجاییم من؟» (همان)، مسألهٔ «طرح» را با چالشی بزرگتر؛ یعنی: هویت، زندگی و هستی پیوند می‌دهد و شخصیت و خواننده را در کنار هم، در جستجویی برای یافتن «علّت غایی» قرار می‌دهد. کانونی‌سازی‌های محدود به ذهنیت ابراهیم (که شباهت‌های دور و نزدیکی با خود گلشیری دارد)، به‌طور ضمنی (اما ناپیدا)، شَبَهی از خودِ نویسندهٔ تاریخی(=گلشیری) را نیز در داستان جلوه‌گر می‌کند که همراه با دو وجه «شخصیت» و «خوانندهٔ تاریخی» طرح داستان را به‌موازات جستجوی مقوله‌هایی چون «هویت»، جستجو می‌کنند و در واقع، آنچه به‌عنوان «طرح» در این داستان شکل می‌گیرد، همین جستجوی طرح است. این شگرد درکنار تکنیک‌های دیگری چون: گسستن شیوهٔ خطّی و متناوب در روایت داستان و ایجاد روایت‌های چندسطحی، اهمیت زبان را به‌عنوان یگانه وسیلهٔ ادراک و شناخت در این رمان (و آثار دیگری چون: *شازده احتجاب*) به چالش می‌کشد و در کنار زبان، «تکنیک» را نیز به‌عنوان نظامی از ابزارها و شگردهای مؤثر در تکوین و شکل‌گیری دلالت (و درنتیجه: خوانش و ادراک) در داستان مطرح می‌کند.

در مواردی، افراط در رویکردهای ذهنیت‌گرا در برخی داستان‌ها باعث شده فضاها یا روابطی به‌شدت برساختهٔ ذهنیت خود نویسنده (بدون رابطه با بسترهای ذهنی و فکری مخاطب) ایجاد شود، مثل داستان *کریستین و کید* (۱۳۵۰) که هرچند با تکنیک‌گرایی پیچیده و درهم‌تنیدن خطوط روایی و تغییرهای متعدد راوی، سبک گزارش‌گرای داستان‌های رئالیستی را به چالش کشیده و فرمی تکنیکی و پیچیده را به نمایش گذاشته‌است، اما در درون‌مایه، بازنمایی مفرطِ تعارض‌های ذهنیِ شخصیت‌ها و رفتارهایی چون: روابط خارج از عرف شخصیت‌ها با یکدیگر (همان: ۶۲–۶۴)، بدون توجه به ایجاد پیوندهایی میان درون‌مایهٔ داستان با بسترهای فکری و فرهنگیِ مخاطب ایرانی، گسست‌های قابل‌توجهی میان داستان و بافت فرهنگیِ غالب بر خوانش اثر،

به‌وجود آورده‌است. نمونهٔ دیگر، داستان *دخمه‌ای برای سمور آبی* (۱۳۴۷) است که تکنیک‌گرایی‌های پی‌درپی بدون توجه به لزوم وجود یک بافت زیبایی‌شناسیک در انتقال محتوا، ابهامی تکنیک‌زده را در این داستان به‌وجود آورده‌است.

ذکر این نکته لازم است که ذهنیت‌گرایی در داستان‌های گلشیری و بازنماییِ تکثّر ذهنیت‌ها، از نوع چندصدایی (Polyphony) و تکثّر اندیشه‌ها نیست، بلکه وحدتی سیّال (اما ناملموس) در نظام فکریِ داستان‌های او وجود دارد؛ یعنی در عین درانداختنِ بحث و گفتگو و گاه اختلاف‌نظرها میان شخصیت‌ها (از جمله در داستان‌های: *شب شک*؛ *کریستین و کید*؛ *آینه‌های دردار*)، اما در پی ایجاد یک چندصداییِ ایده‌آل در داستان نیست، بلکه در پی بازنمایی روح یا جوهری واحد و فراگیر است که به اقتضای معرفت‌شناسیِ مدرنیستیِ حاکم بر داستان‌هایش شکل گرفته‌است. از این نظر، نباید به دنبال مؤلفه‌های التقاطی یا تکثّر نشانه‌ای در داستان‌های گلشیری باشیم، بلکه یک جوهرهٔ واحد و یکتا در مقام یک «من» اندیشنده، خودآگاه و نخبه‌گرا بر داستان‌های او سایه افکنده‌است. این ویژگی، بار دیگر تمایز داستان‌نویسی گلشیری از پست‌مدرنیسم را نشان می‌دهد.

۲,۲– شخصیت‌پردازی مدرنیستی

شخصیت‌پردازی در داستان‌های گلشیری مبتنی بر بازنمایی «فردیتِ» شخصیت‌ها و نمایش تعارض‌های درونی آن‌هاست. در این رویکرد مدرنیستی، که از دستاوردهای روانکاوی فروید (در توجه به مقولهٔ ناخودآگاه) نیز تأثیرپذیر بوده (ر.ک: پاینده،۱۳۹۰: ۲۴)، بازنمایی هویت فرد برمبنای درونیات و افکار متعارض او صورت می‌گیرد و نقش نهادهای کلاسیکی چون: اجتماع، سنت، خانواده و... در تعریف و بازنمایی هویت فرد کمرنگ و گاه محو می‌شوند. در داستان *نقشبندان* (۱۳۶۸)، تمرکز بر فردیتِ شخصیت اصلی داستان است، طوری‌که نقش دیگر شخصیت‌ها (همسر و فرزندانش) کمرنگ شده‌اند و در مورد برخی دیگر (همچون اقوام شخصیت اصلی که به دیدن او می‌آیند)، بازنماییِ آن‌ها نزدیک به صفر است. در داستان *کریستین و کید* (۱۳۵۰) هرچند گاه مکالمهٔ شخصیت‌ها با هم آمده‌است، اما در هر فصل از داستان، قسمت اعظم آن به سخنان تنها یک شخصیت اختصاص یافته‌است. دیالوگ‌های طولانی و منفرد به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد تا لایه‌های پنهانی از تعارض‌های درونی، عقده‌ها و سرخوردگی‌هایشان را بیان کنند. گلشیری از طریق این تکنیک، تنهایی و انزوای روحی و روانی شخصیت‌ها، و همچنین تردید و وضعیت معلّق آن‌ها را نمایش داده‌است. این نوع شخصیت‌پردازی، از پیامدهای سرخوردگی مدرنیسم از هنجارها و آرمان‌های اجتماعیِ پیشین است که در آن قهرمان از بطن هویت کلاسیک و اجتماعی‌اش بیرون کشیده می‌شود؛ اگر در داستان‌های کلاسیک، فرد به‌عنوان قهرمان و الگوی برتر اجتماع روایت می‌شد، در روایت‌های مدرن معمولاً به‌صورت شخصیتی منزوی، درونگرا، منتقد جامعه، و گاه بی‌سرانجام گزارش می‌شود؛ شخصیتی پروبلماتیک که گلدمن (براساس رویکرد مارکسیستی‌اش) آن را زادهٔ دوران اقتصاد آزاد می‌داند (گلدمن،۱۳۸۱: ۷۶) که بعدها، در روایت‌های پست‌مدرن حتی خصلتی ضدقهرمان پیدا می‌کند.

گلشیری شخصیت‌های داستان‌ها را به چهار دستهٔ عینی، ذهنی، عینیِ ذهنی و ذهنیِ عینی تقسیم می‌کند:

> «آدم‌های عینی، آدم‌هایی هستند که در پیش چشمِ سرِ نویسنده می‌آیند و می‌روند؛ یک رویه دارند، با اختصاصاتی ثابت و لایزال، و ذهنی‌ها تنها مخلوق ذهن او هستند، آدم‌هایی از نُو آفریده شده که در هیچ زمان و مکانی وجود ندارند. عینی‌های ذهنی‌شده ترکیبی بدیع‌اند از آن همه، چراکه وقتی ناقل داستان آدمی را به رأی‌العین می‌بیند، او را با نفسانیات و خاطراتش می‌آمیزد، به گذشته می‌برد و با آدم‌هایی که در ذهنش می‌جوشند و یا حتی آفریدهٔ صرفِ تخیّل او هستند، عجین می‌کند و درنتیجه، این‌گونه آدم، آدمی است عینی که ذهنی شده‌است. آدم‌های ذهنیِ عینی نیز برعکسِ همین‌اند.» (گلشیری،۱۳۷۸: ۱/۲۱۲–۲۱۳)

«صنم» در رمان *آینه‌های دردار* مصداق شخصیت عینیِ ذهنی است؛ شخصیتی که «ابراهیم» سال‌ها پیش او را دیده، به او دل باخته و از او برای سالیان متمادی جدا بوده‌است و سال‌ها با ذهنیت او زیسته، و هر بار صورت و وجهی از او را در داستانی به نمایش گذاشته‌است و «تکه‌های تن او را به هرکس داده بود.» (گلشیری،۱۳۷۱: ۱۳۸) در مقابل، شخصیت «فخرالنساء» در رمان *شازده احتجاب* مصداق ذهنیِ عینی است؛ یعنی شخصیتی که از جهان ذهنی و انتزاعی شازده هر ازگاهی یکباره به جهان عینیِ داستان وارد می‌شود و با شخصیت‌های زندهٔ داستان همراه می‌شود. مایه گرفتن از دو وجه عینی و ذهنیِ مینا و صنم در *آینه‌های دردار*، و یا فخری و فخرالنساء در *شازده احتجاب*، یادآور دوگانگیِ زن اثیری (ذهنی) و لکاته (عینی) در *بوف کور* هدایت است.

(ر.ک: حسین‌پناهی،۱۳۹۸: ۱۰۳-۱۰۶) گلشیری از این آمیختگی شخصیت‌ها به «مسخ آدم‌ها» تعبیر کرده‌است و در توضیح آن می‌گوید:

«یعنی یک آدمی را، فخری را، مسخش کنیم بشود فخرالنساء، یا فخرالنساء را بگذاریم در محدودهٔ زندان خانواده، و ارتباطش را با کلّ جهان قطع کنیم و ببینیم ذره ذره چه اتفاقاتی برایش می‌افتد.» (گلشیری،نقل از: طاهری و عظیمی،۱۳۸۰: ۱۸)

این سبک شخصیت‌پردازی، مبتنی بر نمایش غیرشفاف و نامتعیّنِ شخصیت‌هاست و در آن به شخصیت داستان سیالیتی داده می‌شود که تشخیص دقیق هویت او پیچیده می‌شود. بازنمایی این نوع شخصیت‌ها بیشتر منوط به کیفیت تأثیری است که بر شخصیت اصلیِ داستان می‌گذارند و هرچه این تأثیر شدیدتر باشد، آن شخصیتِ مبهم نیز مجال بروزِ بیشتری می‌یابد؛ به عبارت دیگر، هرچه فردیت و درونیات سوژهٔ اصلی داستان بیشتر نموده شود، شخصیت یا شخصیت‌های دیگر نیز وضوح بیشتری پیدا می‌کنند. حتی پردازش زمان و مکان نیز از دریچه‌های تودرتو و پیچیدهٔ ذهنیت‌های متکثّرِ شخصیت کانونی‌گر (focalizer) داستان می‌گذرد و زمان و مکان تنها تا آن‌جا عینیت می‌یابند که تکثّرهای ذهنیِ کانونی‌گر اجازه دهند. این شیوه از مبانی تکنیک «جریان سیال ذهن» در داستان‌های گلشیری است.

این نوع انعکاس شخصیت در داستان‌های مدرنیستی که بعدها در داستان‌های پست‌مدرن به اوج خود می‌رسد، امکان تعیین فرد (شخصیت) به‌عنوان «خود» یکپارچه را نقض می‌کند. در این رویکرد که از آن به «انسان‌زدایی» نیز تعبیر کرده‌اند (حسن،۱۳۸۸: ۴۰۹)، انعکاس سطوح ذهنی مختلف از شخصیت و ایجاد تکثّر در تعریف هویت او، باعث زدودن مفهوم انسان به‌عنوان یک «خودِ» دارای هویت یکپارچه می‌شود تا آن‌جاکه بعدها در داستان‌های پست‌مدرن گاه با شخصیت‌هایی سایبرنتیک (ماشین-انسان) مواجه می‌شویم که در آن‌ها امکان تعریف هویت شخصیت براساس تعریف‌های قراردادی نیز دشوار می‌شود. گلشیری در یک مصاحبه، با تصریح به رویکرد انسان‌زدایانه‌اش به‌عنوان یک تکنیک، می‌گوید:

«مسألهٔ اساسی برای من در مورد داستان‌نویسی، با توجه به این‌که مرکز داستان انسان می‌تواند باشد، شناختن انسان است. هرچند دست آخر می‌دانیم که شناختن انسان امکان ندارد، امّا به وسیلهٔ تکنیک و ایجاد فاصله... داستان‌نویس می‌خواهد که به این شناختن برسد که دست آخر ناموفق هم هست.» (گلشیری،۱۳۷۸: ۶۹۶/۲)

بازنمایی قطب‌های چندگانه و متعارض شخصیت‌ها (که وجه مقابلِ شخصیت‌پردازی رئالیستی است)، تصاویر متفاوت و گاه متعارضی از هویت بیرونی (و رسمی) آن‌ها را بازنمایی می‌کند؛ برای مثال، تصویری که گلشیری از طبقات متوسط (بورژوا) ارائه می‌دهد معمولاً در جهت عکس (و گاه متناقض با) هویت رسمی و بیرونی آن‌هاست. در داستان‌های *مثل همیشه* (۱۳۴۷)، *شب شک* (۱۳۴۷)، *عیادت* (۱۳۴۷)، *به‌خدا من فاحشه نیستم* (۱۳۶۲)، و *آتش زردشت* (۱۳۸۲)، صحنه‌های دیدارها و مهمانی‌ها بهانه‌ای برای نمایش وجوه درونیِ این شخصیت‌هاست. آنچه گلشیری در شخصیت‌پردازیِ این افراد بیشتر برآن تأکید دارد، نشان دادن بن‌بست‌های فکری و تعارضات درونیِ آن‌هاست که از بحران‌های عمیق طبقات فعّال و تأثیرگذار جامعه -البته از نگاه گلشیری- سخن می‌گوید و رگه‌هایی از شک و تردید دائمی را نیز در بینش و نگرش آن‌ها نشان می‌دهد. یکی از روش‌های گلشیری برای آشکارکردن وجوه پنهان و درونی شخصیت‌ها، ایجاد جرّ و بحث میان آن‌هاست و از خلال این بحث‌ها و جدل‌ها تعارضات درونی و ابعاد پنهان هویت این شخصیت‌هایِ ظاهراً مقبول را آشکار می‌کند. این شیوه را می‌توان به‌طور ویژه در داستان‌هایی چون: *شب شک*، *مثل همیشه*، *به‌خدا من فاحشه نیستم*، *جبه‌خانه* و *آینه‌های دردار* مشاهده کرد.

در داستان *به‌خدا من فاحشه نیستم* (۱۳۶۲) شش شخصیت که نویسنده، مترجم، معلّم، کارمند و ناشر هستند، طبق عادت مألوف، پنجشنبهٔ آخرِ هر ماه گرد هم جمع می‌شوند و به عیش و نوش و همنشینی با زنان هرزه می‌پردازند. این داستان نیز با بحث‌ها و کشمکش‌های میان شخصیت‌ها و بیان عقده‌ها، شکست‌ها و گسست‌های درونیِ آن‌ها پیش می‌رود. (گلشیری،۱۳۶۲: ۸۴؛۸۸-۸۹؛۱۰۰) گلشیری دربارهٔ این داستان در مقدمهٔ مجموعهٔ *جبه‌خانه* می‌نویسد:

«*به‌خدا من فاحشه نیستم* در شماره شهریورماه ۱۳۵۵ مجله رودکی چاپ شد که احتمالاً در همان سال نوشته شده‌است. انگیزهٔ کار معلوم است و ما گرچه دیگر از حال و هوای آن دریوزگی‌ها که بود برگذشته‌ایم، یا اکنون دیگر بر آن افتادگان روزگار، این ستم که می‌کنیم روا نیست، امّا آن روزها کار به توبیخ اداره‌کنندگان آن مجله کشید و داد همهٔ «آن‌کاره»ها درآمد.» (همان: ۶)

این نوع بازنمایی هرچند انتقادی خردمندانه در خود دارد و یک بازنماییِ مدرنیستی از انسان مدرن است که بیش از هویت‌های رسمی و کلاسیکش، درگیر تردیدها و تعارض‌های درونی خود است، اما در برخی داستان‌های اولیهٔ گلشیری (ازجمله: *مثل همیشه*؛ *مردی با کراوات سرخ*)، تکرار کلیشه‌هایی خاص برای بازنمایی این افراد، باعث شده شخصیت‌پردازی‌ها در این داستان‌ها، به پیچیدگی و عمق شخصیت‌ها در داستان‌هایی چون *شازده احتجاب* و *آینه‌های دردار* نباشند. در داستان *مردی با کراوات سرخ* (۱۳۴۷)، مأمور مخفی ساواک آقای س.م. را (که ساواک گمان می‌برد شخصی خاص و خطرناک باشد) زیرنظر دارد و رفت و آمدها و ارتباطات او را تحت نظر دارند، اما در جریان داستان می‌بینیم که زندگی و احوال آن فرد برخلاف نقاب اجتماعی اوست. آقای س.م. بیکار است و از ارث پدری امرار معاش می‌کند. اهل مطالعه است و معمولاً با یکی دو کتاب از خانه بیرون می‌آید. او یک زندگی کاملاً تکراری دارد. هر بار به رستوران سعدی، اوّلِ خیابان جامی می‌رود و گاه کتاب می‌خواند. پس از آن، گاه به دکّه‌ای می‌رود و آن‌جا تریاک می‌کشد و در راه بازگشت به خانه نیز گاه با چند نفر سلام و احوالپرسی می‌کند، در حالی‌که اسمشان را هم نمی‌داند! و این کارها هر روز تکرار می‌شود.

یکی از پیامدهای این سبک شخصیت‌پردازی، گرایش به نخبه‌گرایی، و فاصله گرفتن از فرهنگ توده و اجتماعی است که به نظر عامری، این نوع فضاها مانعی برای حضور داستان‌های گلشیری در عرصه‌های میلیونی بوده‌است و همچون نویسندگان غیراروپایی و غیرآمریکایی (چون مارکز، یاشار کمال و نجیب محفوظ) نتوانسته خوانندگانی میلیونی را جلب کند. (عامری،۱۳۸۲: ۲۴)

۳,۲–فرم منقطع

فرم ظاهراً گسسته و منقطع، یکی دیگر از تکنیک‌های مدرنیستی گلشیری است. این تکنیک که از ابزارهای بازنمایی تعارض‌ها و کشمکش‌های درونی شخصیت‌هاست، در سطح روایی باعث شکسته شدن سیر خطّی روایت می‌شود اما باعث پراکندگی و تشتّت در ساختار روایی داستان نمی‌شود بلکه بافت معناییِ مشترکی، همهٔ آن‌ها را به هم مرتبط می‌کند، طوری‌که هریک از شخصیت‌ها، رخدادها، زمان‌ها و مکان‌ها به فهم شخصیت، رخداد، زمان و مکان دیگری یاری می‌رسانند. به نظر عامری، یکی از نتایج این شیوه، تقویت و برجسته شدن جایگاه شخصیت داستان و در مقابل، تقلیل یافتن سیطرهٔ راویِ همه‌چیزدان است (همان: ۴۲) زیرا در اثر این انقطاع و گسستگی در فرم، جریان آگاهی در داستان نیز میان شخصیت‌ها (و کانونی‌های) مختلف شکسته می‌شود و در یک کانونی‌گرِ خاص تجمیع نمی‌شود.

آدورنو (T.Adorno) داستان را شکلی از نوشتن تاریخ به‌شکل ناخودآگاه، و نمایانگر نوع و نحوهٔ تجربهٔ رویدادهای تاریخ از سوی انسان می‌داند. (آدورنو،نقل از: لوته،۱۳۸۸: ۱۱) گزارش قطعه‌قطعه و ذهنیِ واقعیت در داستان نیز گویای یک مسألهٔ مهم است؛ این‌که در مدرنیته درک واقعیتِ واحد جای خود را به بازنمایی واقعیت مُنفک و گسسته داده‌است و این تکه‌های منفک نیز از چارچوب‌های شخصی و فردیِ ذهنیت‌های مختلف نگریسته می‌شوند. در رمان *شازده احتجاب* ما با قطعات متعددی روبرو هستیم که گلشیری آن‌ها را درکنار هم چیده‌است. گسستگی این قطعات چنان است که از نظر زمان، مکان و کانونی‌گر کاملاً متفاوت از هم هستند و با وجود چنین انقطاعی، وحدتی هنری در سراسر اثر برقرار است. برای نمونه، به این قطعه از داستان *شازده احتجاب* می‌توان اشاره کرد:

«دست مادر سفید بود. رگ‌های دو دست کوچک مادر سبز بود و شازده می‌دانست که حالا مادر، یکی‌یکی، به زن‌های توی عکس نگاه می‌کند. مادر پیراهن بلندش را به دست گرفت و آمد درست روبروی پدربزرگ ایستاد، تعظیم کرد و دست پدربزرگ را بوسید و بعد دست مادربزرگ را. سرفه‌های پدربزرگ خشک‌تر و بی‌صداتر شده بود. عمه‌ها بی‌صدا می‌رفتند و می‌آمدند. حکیم ابونواس با بوی جوشانده و لبادهٔ بلندش از زیر طاق ضربی سبز پیدایش می‌شد. دختر عمه‌اش، فخرالنساء، هنوز توی قاب عکسش نشسته بود...

فخرالنساء عینک را با دستمال سفیدش پاک کرد و دوباره گذاشت به چشمش. بلند شد. دامن توری سفیدش را جمع کرد. از روی کتاب که حالا روی نقش اسلیمی قالی افتاده بود رد شد و آمد پایین. گل میخک کنار دهانش را توی گلدان گذاشت و با همان

انگشت‌های سفید و کشیده‌اش گرد موهایش را گرفت، و «شازده احتجاب» که می‌دانست فخری آن همه دست و پا چلفتی است و همه‌اش یادش می‌رود دو طره از موهایش را روی پیشانی رها کند، داد زد: این همه سرخاب روی لپ‌های چاقت نمال. تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنساء خودت را بزک کنی، می‌فهمی؟ تازه این خال صاحب مرده را باید گوشهٔ چپ لبهات گذاشته باشی، نه روی پوزهٔ دهاتی‌ات.

فخری گریه کرد و صورتش را که از کشیده‌های شازده گر می‌کشید میان دست‌هایش پنهان کرد. شانه‌های چاق و پُرگوشتش میان آن پیراهن نیمدار خانمش بود.

ـ آخر، شازده، او یک خانم بود، یک خانم. تازه من دست‌هام را چه‌کار کنم؟ انگشت‌های فخرالنساء باریک و سفید بود...

فخرالنساء داشت بزکش را تمام می‌کرد. گل میخک هنوز توی گلدان بود. عمه‌ها با آن پیراهن‌های سیاه و بلند و آن چشم‌های موریانه‌خورده کنار شازدهٔ بزرگ ایستاده بودند.» (گلشیری،۱۳۷۰: ۲۷ـ۲۸)

در این قطعه، پاره‌های مختلفی از گذشته و حال در کنار هم چیده شده‌اند و با وجود انتقال‌های یکباره که میان زمان‌ها، مکان‌ها و شخصیت‌های مختلف صورت‌گرفته، نیز با وجود چینش قطعات نامتجانس در کنار هم، با وحدتی که نویسنده میان آن‌ها برقرار کرده، داستان با انسجامی هنری پیش می‌رود. اوج این تکنیک را در پایان این داستان می‌بینیم؛ یعنی لحظه‌ای که «مراد» خبر مرگ شازده را به خودِ شازده می‌رساند (همان: ۹۴) و این لحظه‌ای است که شازده به‌عنوان «کانونی‌گرِ» اصلی داستان، درعین حال، به شخصیتی «کانونی‌شده» تبدیل می‌شود و این چیزی نیست جز عینیت یافتن یکبارهٔ تکنیک.

در *آینه‌های دردار* نیز گلشیری با درونه‌گیری‌های روایی (embedding) و آوردن روایت‌هایی ظاهراً مستقل از هم درکنار یکدیگر، فرمی به‌ظاهر منقطع را به نمایش می‌گذارد. درونه‌گیری‌های روایی، سطوح روایی داستان را پیچیده کرده‌است. اوج این پیچیدگی آن جاست که شخصیت اصلی (ابراهیم) در روایت‌های لانه‌گیری‌شده (=سطح زیرداستان)، با شخصیت مرکزی در سطح اصلی داستان یکی است. این مسأله در کنار تداخل سطوح داستان، منجر به خلق دنیایی دو شقّه با هویت‌های متفاوت و متعارض شده‌است و قرارگرفتن «ابراهیم» در مرکز هر یک از این دو شقّه، تصویری از پیچیدگی، تعارض و کشمکش‌های درونیِ ابراهیم است. جستجوی ابراهیم در سراسر داستان برای فهم و کشف هویتش، یکی از حربه‌های گلشیری برای ایجاد پیوند میان قطعات روایت این داستان است، طوری‌که هرکدام از این تکه‌ها، ابعادی از هویت ابراهیم را بازگو می‌کنند.

۴،۲–تردید و تعارض

تردید و تعارض به‌عنوان عناصری کلیدی در داستان‌های مدرنیستی، نمایانگر از بین رفتن یقین‌های قدیمی و افزایش ناتوانی انسان مدرن در فهم جهان و معنای آن است. در داستان *جبه‌خانه* (۱۳۶۲)، شخصیت‌ها از تنهایی، تردید و دلزدگی به‌شدت رنج می‌برند. هیچ‌گونه پیوند صادقانه و مستحکمی میان آن‌ها وجود ندارد و درعوض، بدبینی، بی‌اعتمادی و سوءاستفاده از یکدیگر میان آن‌ها موج می‌زند. این وضعیت تا آن‌جا پیش می‌رود که حتی پیوند زن و شوهری نیز دستخوش آن می‌شود. در این داستان میان «جانی» و همسرش (و همچنین زن و شوهر خدمتکار آن‌ها)، احساس تعهّد یا حمایتی نسبت به همدیگر وجود ندارد. شخصیت‌های اصلی داستان؛ مرد جوانِ دانشجوی پزشکی، جانی و همسر او (که از بازماندگان خاندان قجری است)، هریک به‌نحوی آلوده به بزه هستند. مصرف مکرّر مشروبات الکلی در بخش‌های مختلف این داستان، مؤلفه‌ای برای تأکید بر سرگشتگی و بی‌سرانجامی شخصیت‌های داستان است.

داستان *شازده احتجاب*، داستان زوال سنت‌های اشرافی و سیر رو به اضمحلال خانواده‌ای است که بازماندهٔ خاندان قجری هستند؛ خاندانی که دیگر هیچ‌کدام از وجوه اشرافیت آن‌ها در دنیای جدید پذیرفتنی نیست. شازده بچه‌دار نمی‌شود. یکی از نوکران قدیمی‌شان مرتب خبر مرگ بستگان شازده را به او می‌رساند. شازده خانهٔ قدیمی و وسایل و عتیقه‌های فراوانش را فروخته‌است و در خانهٔ جدید نیز همه چیز رو به کهنگی دارد. او در اواخر عمرش آدمی مالیخولیایی شده‌است و به‌تدریج نشانه‌های بیماری مهلکی که در خانوادهٔ آن‌ها موروثی است، در او آشکار می‌شود. شازده در این اواخر اهل قمار شده‌است و البته مرتب

می‌بازد. گلشیری با آوردن چنین نشانه‌هایی، از یک سو، اضمحلال و نابودی شیوهٔ اشرافی دنیای کهن (=پیشامدرن) را می‌نمایاند و از سوی دیگر، اشاره‌ای دارد به روند رو به فروپاشی انسان در تفکّر مدرنیستی.

یکی دیگر از نشانه‌های بازنمایی روند رو به اضمحلال و درونِ گسسته و متعارضِ سوژه‌های داستانی، وجود عناصر شهوانی در برخی داستان‌های گلشیری است. این ویژگی در چند داستان اولیهٔ گلشیری (*عیادت* (۱۳۴۷)؛ *پشت ساقه‌های نازک تجیر* (۱۳۴۷)) جز اشتمال بر روایتی تکنیک‌گرا، از ژرفای فکری خاصّی برخوردار نیست اما در داستان‌های *جبه‌خانه* (۱۳۶۲) و *به‌خدا من فاحشه نیستم* (۱۳۶۲) این عناصر به‌مراتب از تکامل فکریِ بیشتری برخوردارند. هرچند در داستان‌های گلشیری این ویژگی آن‌چنان بسامدی ندارد که از آن به «شهوت‌گرایی» تعبیر شود، امّا در هر حال، شهوت‌گرایی را یکی از ویژگی‌های ادبیات مدرنیستی دانسته‌اند. (ر.ک: حسن،۱۳۸۸: ۴۱۰) وجود عناصر شهوانی در برخی داستان‌های مدرن، در واقع برای نمایش عینیِ از هم گسیختگیِ درونیِ شخصیت‌هاست، گویی تخلیه‌هایی روانی است که برخی شخصیت‌ها با گذشتن از اصول و هنجارهای اخلاقی، در پی نجات یافتن از تعارضات درونی‌شان هستند که البته همان‌طور که گلشیری نیز نشان داده، سرانجامِ آن، شکست، تشدید تعارضات درونی و رسیدن به یأس و ناامیدی است.

بازنمایی‌های مبتنی بر تردید، نابسامانی و تعارضات درونی در داستان‌های گلشیری، در نگرش به توده‌ای‌ها و مارکسیست‌ها به‌مراتب تشدید می‌شود. در *جبه‌خانه* جوانی با گرایش‌های چپی را با زنی هوسرانِ وابسته به طبقهٔ حاکم مواجه می‌کند و سپس، فرار عاجزانهٔ جوان از خانهٔ آن زن و سرخوردگی‌های فردی و خانوادگی‌اش را ترسیم می‌کند. (گلشیری،۱۳۶۲: ۶۶-۷۲) در رمان *آینه‌های دردار* نیز بحران‌های روشنفکری میان خارج‌نشینان و یا بازماندگان تب و تاب‌های سیاسی-ایدئولوژیک دهه‌های گذشته به‌شکل سربسته‌ای بازنموده شده‌است که «حالا فقط می‌توانند همدیگر را بدرند. محصور در خاطرات مشترک و آشنا به گره‌گاه‌های عاطفی هم به گرد میزِ کارگذاشته در زمین نشسته بودند.» (گلشیری،۱۳۷۱: ۱۹) بیان مشکلات شخصی، عاطفی و خانوادگی آن‌ها در کنار نقل اظهارات سیاسی-ایدئولوژیکشان، کنایه‌ای طنزآمیز به وضعیت و روزگار آن‌هاست (ر.ک: همان: ۱۹و۲۲و۲۳):

> «باز شروع کرده بودند، به آلمانی حرف می‌زدند... عزیز تازه از زنش جدا شده بود و با زامیاد زندگی می‌کرد. هادی هم جدا شده بود، امّا بچه‌هاش را زن حاضر نشده بود نگه دارد. یکی می‌گفت: شرط هر تشکّلی برای رسیدن به سوسیالیسم وجود سرمایه‌داری است...» (همان: ۲۳)

این نوع نگاه گلشیری به چپ‌گرایان که البته با انتقاداتی نیز روبرو شده (ر.ک: خرّمی،۱۳۸۱: ۳۴ـ۳۵) درمجموع، زاویهٔ فکریِ او با جریان‌های مارکسیستی را نشان می‌دهد. در داستان «*یک داستان خوب اجتماعی*»(۱۳۴۷) نیز می‌توان کنایهٔ گلشیری به مرام رئالیسم سوسیالیستی (از مکاتب مورد علاقهٔ مارکسیست‌ها) را دریافت. باید توجه داشت که گلشیری در زمانه‌ای قلم می‌زد که رئالیسم سوسیالیستی از گفتمان‌های غالب در نقد ادبی ایران بود (ر.ک: خجسته و همکاران،۱۳۹۵: ۲۸) و طرفداران آن روی خوشی به دریافت‌های مدرنیستی از هنر و ادبیات نشان نمی‌دادند. این مسائل بار دیگر اهمیت نقش گلشیری را در تکامل داستان‌نویسی مدرن در ایران آشکار می‌کند. به نظر می‌رسد یکی از علت‌های جدا شدن زودهنگام گلشیری از حزب توده در دههٔ ۴۰، همین گرایش‌های مدرنیستی او بوده‌است. در نگرش مارکسیستی، فرد ماهیتی اجتماعی دارد و هویت او در ارتباط با نقش‌ها و موقعیت‌های اجتماعی، تاریخی و اقتصادی تعریف می‌شود. این در حالی است که مدرنیسم رویه‌ای متفاوت را در پیش گرفته‌است و در آن «فرد» با مواجهه‌ای اگزیستانسیالیستی با جهان اطراف، جهان را به‌مثابه «غیر» و حتی انسان‌های اطراف را به‌مثابه «دیگری/دیگران» تعریف می‌کند که رابطه‌ای مبتنی بر این‌همانی یا «تیپ اجتماعی» میان آنها شکل نمی‌گیرد و این مبتنی بر یک جهان‌بینی کاملاً متفاوت و متعارض با مارکسیسم است.

در داستان‌های گلشیری در ظاهر امر چنین می‌نماید که مشکلات اجتماعی، اقتصادی، شغلی و عاطفی عامل بحران‌های هویتی و شخصیتی افراد است، مثلاً در داستان *به‌خدا من فاحشه نیستم* (۱۳۶۲)، بحران شخصیت‌ها ظاهراً مربوط به مسائل کاری و اقتصادی است و یا در داستان *مثل همیشه*(۱۳۴۷)، بحران شخصیت داستان ظاهراً ناشی از کار در ادارهٔ آمار و ثبت احوال

است، اما غور در لایه‌های مختلف داستان‌ها نشان می‌دهد ریشهٔ همهٔ آن‌ها در گرفتار شدن شخصیت‌ها در نوعی پوچی، روزمرّگی و تکرارهای دَوری است. برای مثال به نمونهٔ زیر از داستان *مثل همیشه* می‌توان اشاره کرد:

«و درست غروب همان روز که مرد تند و تند از میان انبوه جمعیت کنار پیاده‌رو چهارباغ توی خیابان فردوسی پیچیده بود و رفته بود توی رستوران سعدی و باز دیده بود که دوستان، همان سه گوشی، پشت همان میز آهنی نشسته‌اند و منتظرند تا او از راه برسد و بگوید: ـ سلام، و آقای صداقت بگوید: ـ سلام و زهر مار، چرا باز دیرکردی، بد آبادانی؟ و دوستان بخندند و او روی صندلی بنشیند و بپرسد: ـ چه خبر؟ و بشنود: ـ هیچی، بازم یه گوشهٔ دیگه جنگ شده. ـ عجب! و باز بپرسد: ـ هنوز از اضافه حقوق خبری نیست؟(...) و باز آقای جلیل‌القدر دربارهٔ شکم‌روش بچه‌اش حرف بزند (...) مرد حالا چشم به راه همسایهٔ دست راستی بود تا گربه به‌بغل، با آبپاش بیاید کنار باغچه‌اش و وقتی گل‌ها را آب داد(...) تند و تند از میان انبوه جمعیت کنار پیاده‌رو چهارباغ توی خیابان فردوسی بپیچد و برود توی رستوران سعدی و ببیند که دوستان، همان سه گوشی، پشت همان میز آهنی نشسته‌اند و منتظرند تا او از راه برسد و بگوید: ـ سلام! و آقای صداقت بگوید: ـ سلام و زهر مار، چرا باز دیرکردی، بد آبادانی؟ (...) و تا ساعت دوازده شب قدم بزنند و او تک و تنها بیاید خانه، در را باز کند، کفش‌هایش را دربیاورد و کفش به‌دست از پله‌ها برود بالا، در اتاقش را باز کند، لباسهایش را دربیاورد و خودش را بیندازد توی رختخوابش و صبح که دندانهایش را مسواک زد و صورتش را اصلاح کرد و ناشتایش را خورد، لباس بپوشد و برود ادارهٔ آمار و ثبت احوال(...).» (گلشیری،۱۳۴۷: ۳۲ـ۳۷)

سرنوشت مبهم شخصیت‌ها در بیشتر داستان‌های گلشیری، اشارهٔ دیگری به بحران هویتی (و حتی وجودیِ) آن‌هاست؛ در وضعیتی که فرد نمی‌تواند آن بهرهٔ موردنظرش را از سنت بردارد و مدرنیته نیز پیوسته بر اضطرار او می‌افزاید. سرنوشت و یا مرگ مبهم «شازده احتجاب» در پایان داستان (گلشیری،۱۳۷۰: ۹۴)؛ فرار آن دانشجوی پزشکی و خنده‌های جانی و زنش که شاهد فرار او بودند در داستان *جبه‌خانه* (گلشیری،۱۳۶۲: ۶۶)؛ ماندن میرزایی و دیگران در حالی‌که نشئه بودند در داستان *به‌خدا من فاحشه نیستم* (همان: ۱۰۳)؛ ماندن دائمی شخصیت‌های داستان *شب شک* در ابهام و تردید (گلشیری،۱۳۴۷: ۱۲–۱۳)؛ ادامهٔ انتظار بیهوده و مأیوسانهٔ اشرف‌السادات برای یافتن پسرش که سال‌ها پیش گم شده یا ربوده شده‌است در داستان *بختک* (گلشیری،۱۳۶۲: ۱۱۰–۱۱۳)؛ و در داستان *معصوم اوّل*، ترس و ابهامِ پایدارِ اهالی روستا در مورد مترسکی که تصور می‌کنند شب‌ها جان می‌گیرد و در روستا می‌گردد (گلشیری،۱۳۵۴: ۸۶–۸۷)، نمونه‌هایی از پایان گشودهٔ توأم با ابهام در داستان‌های گلشیری است.

۵،۲–واقعیت و تکثّر آن

مدرنیسم به مفهوم «واقعیت» به‌عنوان یک مقولهٔ «ثابت و مطلق» نمی‌نگرد و هر خوانش یا روایتی از یک واقعیت را ساختار یا قالبی خاص از آن واقعیت می‌داند، همچنان‌که واقعیت مقوله‌ای با خوانش‌ها و برداشت‌های متکثّر است و این امر ناشی از تکثّر گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌هاست. گفتمان‌ها، ایدئولوژی‌ها و ساختارهای قدرت در برساخته شدن فهم ما از واقعیت نقش مؤثری دارند. مدرنیسم تأکید دارد که واقعیت یکپارچه و منسجم نیست، بلکه گسسته، چندپاره و پیچیده است. این نگرش باعث شد که آثار مدرنیستی به‌جای تمرکز بر یک واقعیت واحد، به تفسیرها یا بازنمایی‌های مختلف از واقعیت بپردازند. لذا جنبه‌های ذهنی، روانشناختی و درونی واقعیت بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد و داستان‌ها با فاصله گرفتن از واقع‌گرایی خطّی و جزءنگرِ رئالیستی، به روایت‌های غیرخطی، نسبی و نامتعیّن از واقعیت روی می‌آورند. در داستان‌های گلشیری نیز واقعیت بر مبنای فردیت و ذهنیت متکثّر شخصیت‌ها گزارش می‌شود. گلشیری با ایجاد ذهنیت‌ها و تصوّرات مختلف در ذهن شخصیت یا شخصیت‌های داستان در مورد یک واقعیت، همواره میان شخصیت داستان و واقعیتِ مطلقِ مفروض فاصله ایجاد می‌کند و واقعیت مطلق همواره در تعلیق قرار می‌گیرد، درنتیجه درک واقعیت موجود و تمهید «برنامه‌ای راستین» برای زندگی در (با) این واقعیت، دغدغهٔ همیشگی و همواره دسترس‌ناپذیرِ شخصیت‌ها در داستان‌های گلشیری است، چنان‌که شخصیت‌ها گاه در تعلیقی دائمی میان واقعیت و ذهنیت‌های فشرده و متکثّر مسخ می‌شوند، که اوج آن را در احوال شخصیت «شازده احتجاب» می‌توان دید.

گونه‌ای دیگر از تکنیک گلشیری در ایجاد واقعیت‌های متکثّر، بازی با ذهن خواننده در ایجاد نسبتی قابل اتکا میان متن و نویسنده است. در داستان‌نویسی مدرن، خوانش متن به‌عنوان آینهٔ تمام‌نمای نویسنده، با بی‌اعتنایی روبرو شد و به جای آن،

گسست متن از مؤلف، و به‌شکلی رادیکال، «مرگ مؤلف» مطرح شد. به نظر بارت، نویسندهٔ مدرن در تباینی تمام، همزمان به همراه متن زاده می‌شود، امّا هرگز امکان فرارَوی از متن (نوشتار) را ندارد و نوشتار دیگر نمی‌تواند معرّف نوعی ثبت، نشان‌گذاری، بازنمایی و «ترسیم» (آن‌چنان که در ادبیات کلاسیک مطرح بود) باشد. (بارت،۱۳۸۷: ۹۷) این مسأله در داستان‌پردازی گلشیری نقش مهمّی دارد و یکی از تکنیک‌های مدرنیستی او در آفرینش ادبی است. گلشیری در این باره می‌گوید:

«متأسفانه در ادبیات ما، پشت آن نوشته، خود آن آدم نیست. به همین جهت هنوز هدایت را دوست داریم که می‌بینیم پشت نوشته، هدایت حضور دارد. او را می‌شناسید، گرمای بدن او را حس می‌کنید. پشت نوشته‌ای کنونی، می‌بینیم تجربهٔ شخصیِ طرف نیست، عمل ذهنی است با خودشان؛ یعنی تخیلات است. تجربیاتشان دنبالشان نیست. برعکسش را هم قبول ندارم؛ یعنی کسی که فکر می‌کند داستان نوشتن یعنی دل و روده‌مان را بریزیم وسط؛ این یعنی سند برای روان‌شناسان فراهم کردن تا بعد معلوم شود که آن‌کاره بوده‌ایم و سرکوب کرده‌ایم.» (گلشیری،۱۳۷۸: ۸۲۰/۲)

گلشیری با در پیش گرفتن این تکنیک، گونه‌ای دیگر از تعلیق میان واقعیت و ذهنیت را رقم زده‌است. او در رمان *آینه‌های دردار*، عناصر و نشانه‌های معناداری از زندگی شخصی‌اش را می‌آورد امّا شخصیت اصلی داستان؛ یعنی ابراهیم، به‌هیچ وجه خود گلشیری نیست. تجربهٔ زندگی در آبادان، ارتباط دورادور با چپ‌گرایان، دغدغه‌های نویسندگیِ «ابراهیم» که همان دغدغه‌های گلشیری نیز هست، سفر ابراهیم به اروپا به‌عنوان نویسنده‌ای سرشناس و... همگی برگرفته از گذشته و زندگی خود گلشیری است. ذهن خواننده‌ای که با زندگی و احوال گلشیری آشنا باشد، در حین خواندن داستان مدام به دنبال یافتن گلشیری است و هرگاه به نشانه‌هایی از زندگی و پیشینهٔ گلشیری می‌رسد، به ادامهٔ این تکاپو امیدوار می‌شود. خواننده هرچقدر پیش می‌رود، در ابهام بیشتری فرو می‌رود که آیا قهرمان داستان، خودِ گلشیری است یا نه؟ گلشیری با افزودن عناصر دیگری از زندگی و تجارب شخصی‌اش، خواننده را به امکان یافتن «نویسندهٔ تاریخی» در متن امیدوار می‌کند، امّا یکباره با قرار دادن عناصر داستانی (*fiction*) در میان عناصر به‌ظاهر واقعی از زندگی‌اش، یکباره امیدهای خواننده را نقش بر آب می‌کند و این تعلیق و سپس غافلگیری، منشأ لذتی هنری در خواننده می‌شود.

گلشیری در داستان کوتاه *زندانی باغان*، توهّمِ وجودِ تمام‌نمای مؤلف در متن را در قالب یک بازجویی به نمایش می‌گذارد. در این داستان، یک نویسنده که در این‌جا تعمّداً قابل انطباق با خودِ نویسندهٔ تاریخی (=گلشیری) است، از سوی فردی استنطاق می‌شود. او با اشاره به برخی بخش‌های داستان‌های گلشیری، و تصوّر این‌که توصیفات نویسنده حاصل تجربهٔ شخصی اوست، نویسنده را متهم به فسق و فجور می‌کند:

«یک بسته کاغذ را جلو من می‌گذارد و خودکاری را به دستم می‌دهد...

ـ هرجا هر فسق و فجوری که کرده‌ای، همه را بنویس با شرح جزئیات.

ـ چه فسق و فجوری؟

ـ فکرکن، یادت می‌آید.

...کنار دستش، پشت پایهٔ چراغ، کتاب‌هایی هم هست چیده بر هم. یکی را برمی‌دارد: می‌خواهی یادت بیاورم؟

ورق می‌زند، می‌گوید: ما می‌دانیم، این آخر مثلاً دروغ نوشته‌ای. نمی‌شود آن‌قدر مسکرات کوفت کرده باشند، سال‌های سال هم عاشق و معشوق باشند، بعد مثل دو تارک دنیا کنار هم دراز بکشند و بگویند: «شب بخیر.»[۱] خوب، از همین یکی شرع کن، راستش را هم بنویس.

می‌گویم: ابراهیم نمی‌تواند، اگر حتّی دست دراز کند، دیگر می‌ماند، برای همیشه آن‌جا می‌ماند، برنمی‌گردد.

ـ ابراهیم را فرامش کن. خودت چی؟ دقیقاً بنویس چی شد...» (گلشیری،۱۳۸۲: ۵۶۳)

۳.نتیجه‌گیری

تکنیک‌های مدرنیستی در داستان‌های گلشیری با مبانی معرفت‌شناختیِ آثار او پیوندهای عمیقی دارند، چنان‌که تکنیک‌ها با فرا رفتن از کارکردهای فرمی، با ژرف‌ساخت‌های فکری در داستان‌های او نیز پیوند یافته‌اند. گلشیری با به‌کار بردن تکنیک‌هایی

چون گسستن شیوهٔ خطّی و متناوب در روایت داستان؛ ایجاد روایت‌های چندسطحی؛ جابه‌جایی‌ها و تداخل‌ها در عناصر زمان و مکان در داستان‌ها؛ و دشوارکردن فهمِ پیوندهای علّی و معلولیِ روایت داستان، اهمیت «زبان» را به‌عنوان یگانه وسیلهٔ ادراک و شناخت به چالش می‌کشد و در کنار زبان، با پیش کشیدن «تکنیک»، ابزارها و فرآیندهای دیگری را معرفی می‌کند که با استقلالی نسبی می‌توانند در جریان بازنمایی و ادراک در روایت تأثیرگذار باشند.

در شخصیت‌پردازی‌ها، گلشیری بر بازتاب فردیتِ مبتنی بر ذهنیت‌های متکثّر و متعارض تأکید دارد و در آن، تأثیر نهادهای اجتماعیِ سنتی (همچون خانواده) در تکوین هویت فرد کمرنگ و گاه محو می‌شود، و درونیات و افکار متعارض و گسستهٔ فرد مبنای تعریف هویت او قرار می‌گیرند. زدودن مفهوم انسان به‌عنوان «خود»ی یکپارچه؛ تأکید بر ناکارآمدی عقل و تدبیر انسانی در تمهید برنامه‌ای راستین برای زندگی؛ نمایش بن‌بست‌های فکری و تعارض‌های درونی شخصیت‌ها؛ غلبهٔ تردید؛ روابط گسسته و رو به انحطاط؛ تکرار و روزمرگی؛ و سرنوشت مبهم برخی شخصیت‌ها، از ویژگی‌های قابل توجه در پردازش سوژه‌ها در داستان‌های گلشیری است. از سوی دیگر، فرم گسسته و منقطع روایت داستان‌ها؛ چندگانگی سطوح روایت؛ تداخل و تعارض زمان‌ها، مکان‌ها، و وجوه عینی و ذهنیِ شخصیت‌ها (به‌صورت تداعی‌های متعدّد و فشرده)؛ و عدم قطعیت و تکثّر واقعیت‌ها در دنیای داستان‌های گلشیری، در تشدید تعارض‌های درونیِ شخصیت‌ها نقش مهمی دارند که ماحصل آن‌ها، بازنمایی انزوا و بیگانگیِ انسان عصر مدرن و در عین حال، نمایش پیچیدگی‌های تجربهٔ انسانی است و گلشیری در خلال آن‌ها به‌طور ضمنی، به نقد جامعهٔ معاصر و بازنمایی زوال فرهنگی آن نیز پرداخته‌است.

یادداشت‌ها

(۱) اشاره به بخش‌های پایانی رمان آینه‌های دردار.

فهرست منابع

فهرست منابع

الف.منابع فارسی

1. اشرافی، منصوره و شاه‌بدیع‌زاده، محمّد و همکاران.(۱۴۰۱). «مدرنیسم و نوشتار زنانه(بررسی هویت زن در رمان مدرنیستی شازده احتجاب اثر هوشنگ‌گلشیری)». ***مطالعات زبان فارسی(شفای دل)***. شماره ۱۱. ۴۱-۵۶. doi: 10.22034/JMZF.2022.341693.1116
۲. افرافر، مریم و فولادی، محمّد.(۱۳۹۹). «جریان سیال ذهن مؤلفهٔ مهمّ رمان نو در ملکوت. شازده احتجاب و آینه‌های دردار». ***مطالعات داستانی***. شماره ۱۷. ۷-۲۴. doi: 10.30473/PL.2020.7192
۳. ایزدیار، محسن و عبدالرضایی، سامان.(۱۳۸۴). «ذهن و قلمرو آن در داستان آینه‌های دردار». ***فصلنامه زبان و ادبیات فارسی***. سال اول. شماره ۱. ۱۷۷_۱۸۹.
۴. بارت، رولان.(۱۳۸۷). «مرگ مؤلف». ***به‌سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. ویراست دوم.۹۳_۱۰۱.
۵. پاینده، حسین.(۱۳۹۰). ***گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی***. ویراست دوم. تهران: نیلوفر.
۶. پی‌پین، رابرت‌ب.(۱۳۹۰). «نیچه و خاستگاه مفهوم مدرنیسم». ترجمهٔ محمّدسعید حنایی‌کاشانی. ***مبانی نظری مدرنیسم(مجموعه‌مقالات ارغنون۳)***. تهران: سازمان چاپ‌وانتشارات. ۱۸۵_۲۲۴.
۷. چایلدز، پیتر.(۱۳۸۳). ***مدرنیسم***. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: ماهی.

۸. حسن، ایهاب.(۱۳۸۸). «پست‌مدرنیسم: کتابنامه‌ای نقدگونه». ترجمهٔ مهتاب بلوکی. ***متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم***. ویراستاری: لارنس‌یی.کهون. تهران: نشر نی. ۳۹۶ـ۴۲۰.

۹. حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و انصاری، نیلوفر.(۱۳۹۶). «بررسی جریان سیال ذهن در آینه‌های دردار هوشنگ‌گلشیری». ***مطالعات نقد ادبی و زبانی***. شماره ۲. ۵-۲۹.

10. حسین‌پناهی، فردین.(۱۳۹۸). «سیرتحوّل"نقش زن"در داستان‌پردازی هوشنگ گلشیری: یک شاخصهٔ سبکی و فکری». ***ادبیات پارسی معاصر***. شماره ۲۷. ۸۷-۱۰۹. doi: 10.30465/COPL.2019.4413

۱۱.خجسته، فرامرز و فراشاهی‌نژاد، یاسر و همکاران.(۱۳۹۵). «جستاری در بنیان‌های فکری نظریهٔ ادبی هوشنگ‌گلشیری». ***ادبیات پارسی معاصر***. سال ششم.شماره دوم. ۲۷-۴۷.

۱۲.خرّمی، محمّدمهدی.(۱۳۸۱). «شیطان پیشاهنگ انقلاب یا شاهزادهٔ تبعید: بازتاب تحوّل هویت در آینه‌های دردار». ***بایا***. شماره ۱۳و۱۴. ۳۴ـ۴۳.

۱۳.دماوندی، مجتبی و جعفری‌کمانگر، فاطمه.(۱۳۹۱). «بررسی تکنیک‌های مدرن انعکاس ذهن در رمان شازده احتجاب». ***زبان و ادبیات فارسی***. شماره ۷۳. ۳۳-۶۶. dor: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.2.0

14. ستاری، رضا و عزیزی، محمود و همکاران.(۱۳۸۹) «بررسی تقابل مدرنیسم و اسطوره در آثار گلشیری». ***متن‌پژوهی ادبی***. شماره ۴۶. ۱۴۵-۱۵۹. doi: 10.22054/LTR.2011.6540

15. سیدیزدی، زهرا و صارم‌پور، حسین و همکاران.(۱۴۰۰) «بررسی تطبیقی برخی مؤلفه‌های پست‌مدرن درآثار بورخس وگلشیری». ***ادبیات تطبیقی***. شماره ۲۴. ۷۴-۹۶. doi: 10.22103/JCL.2021.16400.3143

16. طاهرنژاد، نازنین و شعیری، حمیدرضا و همکاران.(۱۴۰۱). «تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه-معنایی آن با تأکید بر داستان شازده احتجاب». ***روایت‌شناسی***. شماره ۱۲. ۳۴۱-۳۶۴. doi: 10.22034/JLC.2022.342053.1475

۱۷.طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی(گردآورندگان).(۱۳۸۰). ***همراه با شازده احتجاب***. تهران: نشردیگر.

۱۸.عامری، رضا.(۱۳۸۲). ***نقشبندان قصهٔ ایرانی(نقدآثار و افکارگلشیری)***. تهران: ترجمان اندیشه.

۱۹.کریمی‌حکاک، احمد.(۱۳۷۹). «هوشنگ گلشیری». ***ایران‌نامه***. شماره۷۰. ۱۴۳-۱۴۸.

۲۰.کهون، لارنس‌یی.(۱۳۸۸). «مقدمه». ***متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم***. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشرنی.

۲۱.گلدمن، لوسین.(۱۳۸۱). ***جامعه‌شناسی ادبیات(دفاع از جامعه‌شناسی رمان)***. ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده. تهران: چشمه.

۲۲.گلشیری، سیاوش.(۱۳۸۹). «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران(بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن درآثار هوشنگ‌گلشیری)». ***پژوهشنامه فرهنگ و ادب***. شماره ۶. پیاپی ۱۰. ۲۴۲ـ۲۷۸. dor: 20.1001.1.23225793.1389.6.10.10.2

۲۳.گلشیری، هوشنگ.(۱۳۴۷). ***مثل همیشه***. تهران: زمان.

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

۲۵.گلشیری، هوشنگ.(۱۳۵۴). ***نمازخانهٔ کوچک من***. تهران: زمان.

۲۶.گلشیری، هوشنگ.(۱۳۶۲). ***جبه‌خانه***. تهران: کتاب تهران.

۲۷.گلشیری، هوشنگ.(۱۳۷۰). ***شازده احتجاب***. تهران: نیلوفر.

۲۸.گلشیری، هوشنگ.(۱۳۷۱). ***آینه‌های دردار***. تهران: نیلوفر.

۲۹.گلشیری، هوشنگ.(۱۳۷۸). ***باغ در باغ(مجموعه مقالات)***. تهران: نیلوفر.

۳۰.گلشیری، هوشنگ.(۱۳۸۲). ***نیمهٔ تاریک ماه***. تهران: نیلوفر.

۳۱.لوته، یاکوب.(۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی‌خرد.

۳۲.نوذری، حسینعلی.(۱۳۷۹). ***صورتبندی مدرنیته و پست‌مدرنیته: بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی***. تهران: نقش جهان.

۳۳.نوری علاء، پرتو.(۱۳۶۳). «جبه‌خانهٔ هوشنگ‌گلشیری». ***جُنگ چراغ***. شماره ۵. تهران: دماوند.

References

Afrafar, Maryam, and Fouladi, Mohammad. (2020). "Stream of Consciousness as a Key Component of the Modern Roman in Malakut, Prince Ehtejab, and Mirrors with Doors". ***Fiction Studies***, No. 17, pp. 7–24. (In Persian)

Ameri, Reza. (2003). ***The Pattern-Weaving of Iranian Stories (Critique of Golshiri's Works and Thoughts)***. Tehran: Tarjoman-e Andisheh. (In Persian)

Ashrafi, Mansoureh, and Shah-Badi' Zadeh, Mohammad, et al. (2022). "Modernism and Feminine Writing (Examining Female Identity in the Modernist Novel Prince Ehtejab by Houshang Golshiri***) ". Persian Language Studies (Shafa-ye Del)***, No. 11, pp. 41–56. (In Persian)

Barthes, Roland. (2008). "The Death of the Author". In ***Toward Postmodernism: Post-Structuralism in Literary Studies***. Translated by Payam Yazdanjou. Tehran: Markaz. 2nd edition, pp. 93–101. (In Persian)

Cahoone, Lawrence E. (2009). "Introduction". In ***Selected Texts from Modernism to Postmodernism***. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Nashr-e Ney. (In Persian)

Childs, Peter. (2004). ***Modernism***. Translated by Reza Rezaei. Tehran: Mahi. (In Persian)

Damavandi, Mojtaba, and Jafari-Kamangar, Fatemeh. (2012). "Examining Modern Techniques of Reflecting Consciousness in the Novel Prince Ehtejab". ***Persian Language and Literature***, No. 73, pp. 33–66. (In Persian)

Goldman, Lucien. (2002). ***Sociology of Literature (Defense of the Sociology of the Novel)***. Translated by Mohammad Jafar Pouyandeh. Tehran: Cheshmeh. (In Persian)

Golshiri, Houshang. (1968). ***As Always***. Tehran: Zaman. (In Persian)

Golshiri, Houshang. (1971). ***Christian and Kid***. Tehran: Zaman. (In Persian)

Golshiri, Houshang. (1975). ***My Little Prayer Room***. Tehran: Zaman. (In Persian)

Golshiri, Houshang. (1983). ***Jobbeh-Khaneh.*** Tehran: Ketab Tehran. (In Persian)

Golshiri, Houshang. (1991). ***Prince Ehtejab***. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Golshiri, Houshang. (1992). ***Mirrors with Doors***. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Golshiri, Houshang. (1999). ***Garden within a Garden (Collection of Essays)***. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Golshiri, Houshang. (2003). ***The Dark Half of the Moon***. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Golshiri, Siavash. (2010). "Postmodernism in Contemporary Iranian Fiction (An Examination of Postmodern Elements in Houshang Golshiri's Works)". ***Journal of Culture and Literature Research***, No. 6, Serial No. 10, pp. 242–278. (In Persian)

Hasan-Zadeh MirAli, Abdullah, and Ansari, Niloufar. (2017). "Examining the Stream of Consciousness in Mirrors with Doors by Houshang Golshiri". ***Studies in Literary and Linguistic Criticism***, No. 2, pp. 5–29. (In Persian)

Hassan, Ihab. (2009). "Postmodernism: A Critical Bibliography. Translated by Mahtab Bolouki". In ***Selected Texts from Modernism to Postmodernism***. Edited by Lawrence E. Cahoone. Tehran: Nashr-e Ney, pp. 396–420. (In Persian)

Hosseinpanahi, Fardin. (2019). "The Evolution of the 'Role of Women' in Houshang Golshiri's Fiction: A Stylistic and Intellectual Feature". ***Contemporary Persian Literature***, No. 27, pp. 87–109. (In Persian)

Izadyar, Mohsen, and Abdolrezaei, Saman. (2005). "The Mind and Its Realm in Mirrors with Doors". ***Quarterly Journal of Persian Language and Literature***, Vol. 1, No. 1, pp. 177–189. (In Persian)

Karimi-Hakkak, Ahmad. (2000). "Houshang Golshiri". ***Iran-Nameh***, No. 70, pp. 143–148. (In Persian)

Khojasteh, Faramarz, and Farashahi-Nejad, Yaser, et al. (2016). "An Inquiry into the Intellectual Foundations of Houshang Golshiri's Literary Theory". ***Contemporary Persian Literature***, Vol. 6, No. 2, pp. 27–47. (In Persian)

Khorami, Mohammad Mahdi. (2002). "The Devil as a Vanguard of Revolution or the Exiled Prince: Reflections on the Transformation of Identity in Mirrors with Doors". ***Baya***, No. 13-14, pp. 34–43. (In Persian)

Lothe, Jakob. (2009). ***An Introduction to Narrative in Literature and Cinema***. Translated by Omid Nikfarjam. Tehran: Minou-ye Kherad. (In Persian)

Nouri Ala, Partow. (1984). "The Jobbeh-Khaneh by Houshang Golshiri". ***Cheragh Journal***, No. 5. Tehran: Damavand. (In Persian)

Nozari, Hossein Ali. (2000). ***The Formulation of Modernity and Postmodernity: Historical Contexts and Social Development Frameworks***. Tehran: Naghshe Jahan. (In Persian)

Payandeh, Hossein. (2011). ***The Discourse of Criticism: Essays on Literary Criticism***. 2nd edition. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Pippin, Robert B. (2011). Nietzsche and the Origins of the Concept of Modernism. Translated by Mohammad Saeed Hanaei Kashani. ***Theoretical Foundations of Modernism***. Tehran: Organization of Publishing and Printing, pp. 185–224. (In Persian)

Satari, Reza, Azizi, Mahmoud, et al. (2010). "The Contrast Between Modernism and Myth in Golshiri's Works". ***Textual Literary Studies***, No. 46, pp. 145–159. (In Persian)

Seyed-Yazdi, Zahra, and Sarempour, Hossein, et al. (2021). "A Comparative Study of Postmodern Elements in the Works of Borges and Golshiri". ***Comparative Literature***, No. 24, pp. 74–96. (In Persian)

Taheri, Farzaneh, and Azimi, Abdolali (Compilers). (2001). ***Along with Prince Ehtejab***. Tehran: Nashr-e Digar. (In Persian)

Tahernezhad, Nazanin, and Shoairi, Hamidreza, et al. (2022). "Analyzing Narrative Disruption and Its Semiotic-Meaning Challenges with an Emphasis on the Story Prince Ehtejab". ***Narratology***, No. 12, pp. 341–364. (In Persian)