مجلهٔ علمی ـ پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان
دورهٔ دوم، شمارهٔ چهل و دوم – چهل و سوم
پاییز و زمستان ۱۳۸٤، صص ۱۹۸-۱٦۷

پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان

دکتر قهرمان شیری*

چکیده

مکتب اصفهان، برجسته‌ترین و پربارترین مکتب داستان‌نویسی در سدهٔ چهاردهم خورشیدی در ایران است؛ که در تکامل‌دهی به شیوه‌های داستان‌نویسی، تعامل با فرهنگ جهانی، ترکیب صناعات سنتی و مدرن، و تأثیرگذاری گسترده بر شمار کثیری از نویسندگان، و تکوین و تشخص‌بخشی به یک شیوهٔ پسانوگرایی در ادبیات ایران، حتی نزدیک به دو سه دهه پیشتر از مطرح شدن مشرب پست‌مدرنیته در جهان، نقش‌خلاقی داشته است. کم‌رنگ بودن رگه‌های اقلیمی در این مکتب، در مقایسه با ادبیات اقلیمی مناطقی چون جنوب، شرق ، و غرب ایران که در آنها از امکانات متعدد و متمایزکننده‌ای چون گویش محلی، موقعیت جغرافیایی، وضعیت معیشتی و فرهنگی استفادهٔ گسترده شده است، زمینهٔ لازم برای نزدیک شدن به روح فرهنگ عمومی و نمایندهٔ ادب و هنر ایران بودن را برای آن فراهم آورده است.

واژه‌های کلیدی

اصفهان، مکتب، داستان، پست‌مدرنیسم.

مقدمه

تفاوت مشربها ریشه در تفاوت شیوه‌ها و اندیشه‌ها دارد. تمایز اندیشه‌ها و شیوه‌ها نیزخود به خود ناشی از نگرش مستقل یا متفاوت آدمها نسبت به پدیده‌های مرتبط باجهان، جامعه، انسان

* ـ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه.

و هنر است. بر این اساس، هر نوع نگرشی که در ذات خود ماهیتی مستقل یا متفاوت از دیگر نگرشها در بارهٔ موجودیت یا ماهیت یکی از آن پدیده‌های چهارگانه و پدیده‌های دیگری که از شاخه‌های فرعی، اما حیاتی آنهاست داشته باشد، به دلیل برخورداری از همین طرز نگاه و تمایز نگرش می‌تواند مکتب نامیده شود. نگاه متمایزی که معطوف به جامعه است، مکاتب مختلف جامعه‌شناسی را به وجود آورده است و نگاههای مستقل به جهان، مکاتب فلسفی، و به انسان، مکاتب انسان‌شناسی و روان‌شناسی را. مکاتب ادبی و هنری نیز همه محصول تفاوت نگاهها در حوزهٔ هنر است. این تفاوتها نیز همواره غلظت و ماهیتی مشابه ندارند. گاهی آمیزه‌ای از دیدگاههای گوناگونند که پیشتر مطرح شده‌اند، بی‌آن که تغییر چندان عمده‌ای در آنها داده شده باشد. گاهی نیز بازگشایی منظر یا منظرهای دیگر در همان مکتب پیشین‌اند تا به نوعی محدودیتها و عیوب آن را اصلاح کرده باشند. گاهی نیز با طرد مکتب پیشین، طرح دیگری ریخته می‌شود که در مبانی بکلی متفاوتتر از آن است. پیداست که طرز شکل‌گیری و ماهیت مکتبها چنان متنوع است که باید برای تشریح آن، کتابها نوشته شود. اما آنچه در این‌جا منظور ماست، نوعی از مکتب است که محصول هم‌اندیشی تقریبا همسان هنرمندان یا اندیشمندان هم‌دوره یا هم‌اقلیم است که با نقادی و طرد بخشی از رویه‌های پیشین، و نوسازی بخشی از آن، همراه با نواندیشی در شماری از مؤلفه‌های مرسوم، طرح دیگرگونه‌ای از هنر و اندیشه را به وجود می‌آورند که ازخصیصهٔ شاخصیت، نوآوری، تحول‌آفرینی، جریان‌سازی، و ایجاد تغییر درجهان‌نگری هنری عموم مردم برخوردار است. مکتب اصفهان همهٔ این خصوصیات را داراست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ویژگیهای مکتب اصفهان

به همان صورتی که سبک هندی یا اصفهانی، در میان سبکهای دوره‌ای در ادبیات ایران، از تشخص هنری در بافت بیانی و فکری برخوردار است؛ به گونه‌ای که ابیات شعری آن را از میان انبوهی از اشعار دیگر بسهولت می‌توان تشخیص داد، سبک داستان‌نویسی کسانی چون صادقی و گلشیری نیز در میان نویسندگان پرشمار دورهٔ پهلوی دوم و حتی دو سه دهه پس از آن، از چنان استحکام هنری و استقلال سبکی برخوردار است که در تعیین سطح ادبی همواره چندین مرتبه فراتر از سایر آثار دسته‌بندی می‌شوند. این مکتب به رغم اقلیمی بودن، چندان تعمدی در تظاهر به تعلق اقلیمی به خاستگاه خود ندارد؛ نه به دلیل آن که نویسندگان آن، به همان اندازه که در اصفهان اقامت داشته‌اند، ساکن تهران نیز بوده‌اند؛ بلکه به این خاطر که آنها از همان آغاز کار، رقابت با مرکزنشینان را در سرلوحهٔ کار خود قرار می‌دهند (۱۷/ صص ۵۱-۵۰) و همراه با آن، آشنایی و اشراف بر ادبیات جهان را. و این عمل، البته در آن سالها، نشانهٔ

آینده‌نگری، بلند پروازی، اعتماد به نفس و جدیت در کار است؛ و نیز در همان حال تصویرکنندهٔ تلاش آنان برای دسترسی به شناخت درست از روش و دانش لازم برای پیشرفت در کار.

کم بودن حضور نمودهای جغرافیایی در سبک اصفهان، ناشی از وجود نوعی نگرش فرا اقلیمی در نهاد نویسندگان این منطقه است که از همان آغاز، چالش با نام‌آوران درون مرز و الگوگیری غیر مستقیم از نویسندگان بیرون از مرز را به منش مختار و متعارف خود مبدل کرده‌اند. بر این اساس است که در داستان «کریستین و کید» (۱۳۵۰) علاوه بر قرارگرفتن دو نام غیر ایرانی و نا آشنا ـ در آن سالها ـ بر عنوان کتاب، ماجرایی به تصویرکشیده می‌شود که در آن، شهر اصفهان از نقش جغرافیایی همشأن و موازی با شهر لندن‌برخوردار می‌شود و شخصیت‌های ایرانی نیز به رغم فرسنگها فاصلهٔ فرهنگی و فکری با اروپاییان، در رابطه‌های اجتماعی و خانوادگی، رفتارهایی همسان و حتی گاه پیشرفته‌تر و بازتر از شخصیت‌های خارجی از خود بروز می‌دهند. بی‌اعتنایی صادقی به محیطهای جغرافیایی البته بمراتب بیشتر از گلشیری است؛ تا آن‌جا که فضاها و مکانها و گاه شماری از شخصیتهای او، نمودی فرضی و فراواقع‌گرایانه دارند. به دلیل آن که او، از یک سو، بیشتر داستانهایش بافتی فرا طبیعی و قابل انطباق با رئالیسم جادویی و سور رئالیسم دارند و از سوی دیگر، مطرح کردن موضوعات و مشکلات اساسی نسل بشر مد نظر او است، نه مقوله‌های محدود محلی. از این روست که مکان رخدادهای داستانی در روایتهای او، صرفا به صورتی کلی و تنها با تمایز روستا از شهرمطرح می‌شود؛ آن هم روستا و شهر نوعی. «در شهر بزرگ، مهمان ناخوانده‌ای به دیدارآقای رحمان کریم آمد.» [مهمان ناخوانده...] «اتوبوسی با مسافران کز کرده‌اش...از یک شهر به شهر دیگر، از شهری بزرگ به شهری بزرگ‌تر... [در حرکت بود] » ["آوازی غمناک..." در مجموعهٔ "سنگر و قمقمه‌های خالی" (۱۳۴۹)]

کار دیگر گونه، همواره در سویهٔ دیگر خود، کردار و پندار دیگرگونه دارد. شاخص شدن شالودهٔ آفرینشگری در یک نویسنده ناشی از دیگر شکلی در کنشها و آن نیز ناشی از دگراندیشی در منشهاست. در مکتب اصفهان، منشأ بسیاری از تشخصها و تمایزات هنری را باید در تفاوت دید و دانش نویسندگان جستجو کرد؛ و نیز در ماهیت و کیفیت روحیه‌ها و رفتارها. اگر در پی تصدیق این مدعا نباشیم که ساکنان مجاور رودخانه‌ها، اغلب از هوشمندی بیشتری برخوردارند ـ به دلیل آن که وجود موارد نقض فراوان نمی‌تواند آن را به یک قاعدهٔ معتبر بدل کند ـ اما قراین بسیار نشان می‌دهد که مردم اصفهان و به تبعیت از آنها، دو نویسندهٔ مورد نظر ما، در مقایسه با سایر مردم و نویسندگان دیگر ایران - در هنر و ادب و سیاست و اقتصاد و معماری - از زیرکی و ذکاوت بیشتری برخوردارند. حتی اگر در پی انکار این

حقیقت باشیم، نمی‌توانیم چشم خود را بر این واقعیت مسلم بپوشانیم که آنها، مردمی‌خوش‌فکر، هنرشناس، پرکار و پرشتاب هستند و همین خصلتها، نهاد این نویسندگان را نیز به‌طور کامل در نفوذ خود گرفته است. پرکاری در این‌جا، مصداق همان کنشی است‌که این دو نویسنده در کار خود دارند: تمرکز همه سویهٔ همت خود بر حریم هدف مورد نظر و مداقه و ممارست مستمر، تا به تعبیر آن عبارت قدیمی ـ کار نیکو کردن از پرکردن است ـ از این کاوشها و کوششها، محصول چشمگیری به دست آید. پویشگری پایدار نویسندگانی چون گلشیری را تنها با کنشهای تند و تیز و پرشتاب کسانی چون جلال آل‌احمد که اسطورهٔ صراحت و سرعت در تشخیص و تصمیم‌گیری بود و استاد مسلم آسایش ستیزی ـ برای خود و دیگران ـ می‌توان مقایسه کرد. همان سیرهٔ سرک کشیدن به هر سوراخ و سنبه، با شکاکیت به کردار سیاستمداران نگریستن، وسواس در سوژه‌یابی، سخت‌پسندی در نقادیها، دل‌بستگی به سنت بازگشت به سنتها، تنوع و تکامل‌دهی مداوم به تکنیک کار، حساسیت به زبان و ممارست مستمر با آن و از همه مهمتر، احساس ملال از زندگی یکنواخت، و ناموس طبیعت را منطبق با آن تلقی کردن و آن‌گاه به ستیزش‌گری با این ملال عمومی پرداختن. پیداست که آن جنب و جوش پرشتاب، واکنش آشکاری است به روح رخوت گرفتهٔ عموم مردم که انفعال و تسلیم‌پذیری را سپر بی‌عملی و عافیت‌طلبی خود قرار داده‌اند.

در حوزهٔ ارزیابی تأثیر فعالیتهای فیزیکی بر شکل‌گیری شالوده‌های یک مکتب هنری و فکری، میزان تحصیلات و مقدار آشنایی با محدودهٔ فعالیت و فعالیت‌کنندگان آن‌گونهٔ فکری نیز البته عامل بسیار تعیین کننده‌ای است. پیداست هر چه میزان آشنایی بایک مقوله بیشتر باشد، اشراف بر جوانب موضوع نیز بیشتر است. دلیل تسلط این دو نویسنده بر لوازم کار خود نیز، ناشی از آن است که یکی لیسانس ادبیات است و دیگری دکترای پزشکی؛ و هر دو همواره در حال مطالعه و افزودن بر آموزه‌ها و تجربه‌های لازم در نوشتن. و از آن‌جا که آنها از همان ابتدا با جدیت تمام و شناخت کامل به طرف داستان‌نویسی روی آورده‌اند، در الگوگیری اولیه، از همان آغاز، نگاه خود را به قله‌های بزرگ داستان‌نویسی در ایران و جهان می‌دوزند؛ یعنی نویسندگانی چون جویس، فاکنر، کافکا، بورخس، چخوف، داستایوسکی، هدایت و... و پیداست آن که از اول، آخربین و عاقبت‌نگر است، اغلب در کار خود موفق‌تر نیز هست. نویسندگانی که چنین رویه‌ای را پیشهٔ خود می‌کنند، پس از موفقیت در کار، معمولا صاحب سلیقه‌ای سخت پسند می‌شوند و در داوریهای خود در بارهٔ نویسندگان دیگر، با صراحت و بی‌رحمی، ناخرسندی خود را از سبک نگارش ضعیف به زبان می‌آورند و این، دقیقا همان روشی است که در سبک گلشیری و صادقی می‌توان مشاهده کرد. آن‌گونه مشکل‌پسندی‌ها، باعث وسواس در کار و خست و سخت‌سری در انتشار آثار می‌شود و چنین روشی، هم به

سود نویسنده است و هم به سود خواننده؛ و در مجموع، فرهنگ یک ملت را از ساده‌پسندی‌ها و سطحی‌نگری‌ها به جانب پیچیدگی و غنای اندیشگانی سوق می‌دهد.

جریان ستیزی

شناگری برخلاف جریانهای غالب، و تلاش برای راه‌اندازی یک جریان نیرومند جدید، جان‌مایهٔ اساسی بسیاری از کنشهای فیزیکی و فکری در مکتب اصفهان است. مظاهر این جریان ستیزی را به شکل آشکار و در اشکال گوناگون در کارنامهٔ صادقی می‌توان مشاهده کرد، که با بیان طنزآلود خود، تمام سنتهای هنری و رفتارهای اجتماعی را به تمسخر می‌گیرد. گویی در منظر او هیچ کردار مقبولی در میان کنشهای بی‌شمار آدمها وجود ندارد که مایه‌ای از مطلوبیت در ذات آن وجود داشته باشد. هرچه هست، مسخره است و دستمایه‌ای برای مغضوب شدن و معلق ماندن؛ مثل پاورقی نویسی‌های پرسوز و گداز و رمانتیک، عبارت‌پردازیهای باسمه‌ای در زبان روزنامه‌ای، فروپاشی روابط و عواطف خانوادگی، هنجارهای گفتاری و رفتاری همگون و همه‌گیر، قاعده‌انگاریهای مطلق‌نگرانه در حوزهٔ داستان‌نویسی، کردارهای کلیشه‌ای در تئاتر، و بسیاری موضوعات دیگر. و از آن‌جا که گلشیری «در یک خط سیر فکری و روحی،موازی» با بهرام صادقی «حرکت می‌کند» البته به گفتهٔ خود صادقی (۱۱/ صص۸۹ ـ ۹۰) او نیز، صیرورت در همان سیره را سلوک خود قرار داده است؛ اما البته به گونه‌ای دیگر؛ یعنی به دور از طنز و تمسخرهای خاص صادقی، که شیوه‌ای است سلبی؛ بلکه به صورت اثباتی، و با رفتاری سر به زیر و جستجوگرانه و توأم با تأملات عالمانه. و چون گلشیری در دورهٔ اول از نویسندگی خود، پیروی از صادقی را پیشهٔ خود کرده است ودر دوره‌های بعد به استقلال کامل رسیده است، از این رو، با پیش رو قرار دادن یافته‌های او، و پذیرفتن تمام عیار آنها، کوشیده است ضمن هم‌کنشی با صادقی، سیرهٔ داستان‌نویسی او را سکویی برای پرش به نقطه‌های دورتر و فراتر از دغدغه‌ها و درگیریهای دامنگیر دوران قرار دهد. بر این اساس، رویهٔ صادقی و گلشیری مکمل یکدیگرند. صادقی بیشتر به تخریب پنداشته‌ها می‌پردازد و در ضمن آن، بازسازی مجدد را آموزش می‌دهد؛ در حالی که گلشیری با گذر از این تخریبها و تعمیرها، می‌خواهد بناهای نوتر و نماهای پرنمودتری را در برابر نگاه مخاطب به نمایش بگذارد. تمام داستانهای بلند گلشیری مصادیق مسلمی برای اثبات این موضوع هستند.

تنوع‌طلبی تکثرآمیز و نوآورانه در به‌کارگیری امکانات فنی و بیانی جدید، اما نه به قصد تفنن‌خواهی، بلکه از یک‌سو، برای گریز از نقش مصرف‌کنندگی و منفعلانه و سهم داشتن‌در کشف و ارتقای تکنیکهای روایی، و از سوی دیگر، عمل به این باور که هر موضوع و

مضمونی، ساخت و بافتی متناسب با خود و متفاوت با دیگری لازم دارد، عنصر شاخصی است که کلیت کنش و به تبعیت از آن، منش این دو نویسنده را در احاطهٔ خود گرفته و نقشی شبیه به جهت‌نما در تعیین تفکر هنری آنها بازی می‌کند. «صادقی داستانهایش را با اخبار روزنامه‌ها، عرفان، مرموزات، سخنرانیها و نامه‌های طولانی اول شخص‌های دیوانه در می‌آمیزد (مثلا در داستان «غیر منتظر»)، گاه به لحن توصیفی‌افسانه‌های کهن نزدیک می‌شود (داستان «هفت گیسوی خونین»)، و زمانی بافتی نمایشی‌به داستان می‌دهد («نمایش در دو پرده»). واقعیت و خیال با هم ترکیب می‌شوند و گذشته و حال همسطح می‌گردند (فصولی از «ملکوت»). گاه نیز آیندهٔ محتمل به زمان حال می‌آید (داستان «قریب‌الوقوع»). و در داستان «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» چند تصویر به شیوهٔ تقطیع سینمایی به صورتی همزمان در پی یکدیگر می‌آیند تا تنهایی و مرگ را القا کنند. در داستان «سراسر حادثه» آن‌سان زنده گردهمایی شخصیتها را تصویر می‌کند که خواننده خود را در جمع آنان می‌یابد» (۲۰/ صص ۲۲۰ـ۲۲۱).

گلشیری و صادقی، هر دو، به‌طور جدی در پی دستیابی به روشهایی در روایت بودند که قانون و قاعده‌هایی فراتر از قالبهای متعارف و مرسوم داشته باشد. گریز مداوم آنها از روح روایتگری متداول، که به‌رغم تازگی و تنوع، به دلیل استفادهٔ پر شمار از آن، به انباشت و اشباع‌شدگی رسیده بود و همواره نیز با خود تب تابعیت از تولیدات متقدمان و پخته‌خواری را تداعی می‌کرد، چندان مقبول طبیعت وجودی آنها نبود. به این خاطر،آنها از همان هنگامی که به‌طور حرفه‌ای وارد این حوزه شدند، در پی آن برآمدند که خود نیز نقشی در ابداع شیوهٔ روایتگری داشته باشند. احیای بعضی از قالبهای قدیمی، در حوزهٔ روایت‌شناسی در ادبیات ایران، یکی از دست‌آوردهای بنیادین در مکتب اصفهان است که البته بیش از همه مرهون سخت‌کوشیهای هوشنگ گلشیری است تا کسانی چون به آذین، آل‌احمد یا بهرام صادقی. آنها نیز البته سهم اندکی در طرح موضوع و کوشش برای جامهٔ عمل پوشاندن به آن دارند. اما در این میان، تنها تلاشهای گلشیری بود که به نتیجهٔ عملی و شایسته‌ای منتهی شد. بهرام صادقی – اگر با اندکی‌دقت به بررسی کارنامه‌اش پرداخته شود – در داستان «گرد هم» به نوعی از ساختار «مقامه»ها ـ مقامات بدیع‌الزمان همدانی، حریری، و حمیدی ـ به سبک و سلیقهٔ امروزی استفاده کرده است (ترتیب دادن صحنه‌ای معرکه مانند و تیر انداختن های ناموفق یک کودک با تفنگ بادی و وارد شدن یک پیر مرد ناشناس و آشفته نما به صحنه و هدف‌گیریهای دقیق پیر مرد و پیروز میدان شدن کودک). با این داستان، او قالب مقامه‌ها را از آن بافت قدیمی، که‌گویی تنها برای تصویر آرزوها و آرمانهای ذهنی مردم به کار گرفته می‌شده است، با آوردن به امروز، اولا از آن حالت تکراری به در می‌آورد و دوم آن که، به جای بافت ایده‌آلیستی و رمانتیک، واقعیتهای رئالیستی جامعه را به درون آن می‌ریزد و روایت بسیار مقبول و پسندیده‌ای از آن به

نمایش می‌گذارد. گاهی نیز با تمسخر بعضی قالبهای مرسوم و متداول، به ستیز با سنتهای مرسوم در آنها می‌پردازد و می‌کوشد راه‌حل مشخص نیز ارایه دهد. اصولا ستیزش‌گری با روشها و رویه‌هایی که بنیاد چندان معقول و خردپسندی ندارند، یکی از روشهای متداول در کارنامهٔ صادقی و نیز گلشیری است. اما البته صادقی بیشتر تمایل به تمسخر رویه‌ها دارد و گلشیری با عبوس‌بودگی، عادت به فرو رفتن در بحر موضوعات. نمونه‌هایی از ستیز با سنتها، درحوزهٔ هنر را می‌توان در «داستان برای کودکان» و «نمایش در دو پرده» مشاهده کرد که صادقی در هر دو، رفتارها و شیوه‌های متداول در این دو گونهٔ هنری را که نقش بسیاری‌در شکل‌دهی به رفتار مردم دارند، با تمسخری گسترده به فضاحت کشیده است.

تلفیق روایت سنتی و مدرن

علاقه‌مندی به قصه‌های قدیم و کند و کاو مستمر برای کشف سازه‌های روایی و تطبیق و تلفیق آنها با عناصر موجود و مدرن، یکی از دغدغه‌های مداوم در محوری‌ترین فعالیتهای گلشیری بود که خود نیز علاوه بر طرح موضوع در بعضی مقالات ومصاحبه‌ها، تا حدودی در بعضی از روایتها به صورتی بسیار طبیعی‌نما و با مهارت از عهدهٔ این ترکیب‌سازی برآمده است. صادقی نیز، اگر نه در حد و اندازهٔ گلشیری، اما با حساسیتی کمتر، هم در عمل ـ مثلا در «هفت گیسوی خونین» ـ و هم در پندارهای خود، برای ادبیات روایی قدیم اهمیت بسیار قایل بود. ساعدی در این باره می‌گوید: «بهرام‌صادقی در گذر از هزارتوی تخیلات غریب خویش، به فضاهای دیگری هم می‌رسید؛ علاقهٔ عجیبی به قصه‌های عامیانه داشت، از **اسکندرنامه** و **داراب‌نامه** و **حمزه‌نامه** و **امیر ارسلان** گرفته تا **شیرویهٔ نامدار**. از اینها هم بهره می‌جست و دقیقا به شیوهٔ خودش. قهرمان یکی از داستانهای برجستهٔ او، عیاری است در آمده از خمیازهٔ قرون و اعصار که به کارهای محیرالعقول دست می‌زند، ولی آخر سر با دوچرخه‌ای در گوشه‌ای ناپدید می‌شود ـ جا به جا کردن مهره‌ها، برای ساختن یک فضای تازه، و پیوند بین آنچه بوده و هست» (۷/ صص ۱۲۱ ـ۱۲۲).

صادقی، مدتی ذهن خود را به کند و کاو در مرئی ساختن تصورات نامریی وجود آدمها مشغول کرد. ارایهٔ تصاویری از آن حس پنهان درونی، که وجود دارد اما دیده نمی‌شود «یک چیز نامرئی هست، مثل دست که نمی‌بینمش اما احساسش می‌کنم و ادراکش می‌کنم؛ مرا هل می‌دهد این طرف و آن طرف...» [کلاف سر در گم] همین احساس است‌که تا مدتها او را به جانب نگارش روایتهای کشف و شهودآمیز از عوالم ماوراء طبیعی تصورات و ذهنیات انسانها می‌کشاند. در همان زمان، او، در پی استفاده ازمکانیسم متداول در شعر نو و ترکیب آن با شیوهٔ تصویرپردازی در سینما، برای روایت داستانی برمی‌آید و نمونهٔ بسیار درخشانی چون «**آوازی**

غمناک...» را بر کارنامهٔ خود می‌افزاید، اما البته آن را به‌طور جدی و مستمر پی‌گیری نمی‌کند. «آوازی غمناک...» از نظر شیوهٔ بیان و اتکا بر تصاویر توصیفی و ایجاز اعجازگرانه در تمامی قسمتها و برشهای پر شمار و گذر پر شتاب از موقعیتها و بسیاری ظرافتهای دیگر، یکی از شاعرانه‌ترین روایتهایی است که تا آن زمان پدید آمده است. و در همان حال، در تمامی آن مدت، او به تمسخر شیوهٔ روایتگریهای متداول با عبارتهای معترضه مانند و متعددی که در خلال روایتها تعبیه می‌کند می‌پردازد؛ و نیز عدول از بسیاری قاعده‌های شناخته شده در روایتگریهای مرسوم که نمونه‌های آن را در اکثر داستانهای او می‌توان دید؛ که گاه به صورت برجسته‌سازی یک عنصر از ارکان روایت وبی‌اعتنایی به عناصر دیگر خود را نشان داده است. حساسیت به توصیفات در یکی و وسواس‌ورزی به توضیحات در دیگری؛ خساست در استفاده از شخصیتها در یک داستان و استفاده از خیل عظیم شخصیتها در داستانی دیگر و... .

صادقی در پایانه‌های عمر خود، در نهایت به گونهٔ خاصی از روایت دست پیدا کرد که واقعا مختص اوست و در آنها، با روشی مشابه با همان شیوه‌ای که بعدها با پیدایش پسامدرنیسم در هنر رواج عمومی پیدا کرد، بنیاد بسیاری از قاعده‌های روایی، به هم‌ریخته شده است؛ و داستان، دیگر آن بافت متکی بر روایت و توصیف مستقیم یا طرح حادثه‌ای یا ماجرایی شفاف و ملازم با هول و ولا و برخوردار از جاذبه برای مخاطب را ندارد. بعضی از ویژگیهای این داستانها چنین است: نام‌گذاری عجیب و نامرسوم بر عنوان داستانها ـ «آدرس: شهر "ت"، خیابان انشاد، خانهٔ شمارهٔ ۵۵۵»، «۴۹ـ۵۰» ـ ایجاد فصل‌بندی به گونه‌ای عجیب‌تر از عنوان‌گذاریها در داستان کوتاه، مثلا بخشی از عنوان فصلها را با اشیای درون جیب یکی از شخصیتها ـ مثل پاشنه‌کش، شانه، وجعبه ـ تعیین کردن؛ هر فصل را با توضیح در بارهٔ اشیاء و اشخاص آغاز کردن، با نوعی عدول از هنجار رایج که آغاز روایت با توصیف، روایت، یا صحنهٔ نمایشی است؛ آن‌گاه در این توضیحات، صرفا ادای توصیف‌گریهای متداول در داستان را در آوردن و حتی آن را به تمسخر گرفتن؛ بی‌ارتباطی موضوع و ماجرای فصلها به یکدیگر، به‌نحوی که گویی چند قطعهٔ توضیحی تنها به ارادهٔ نویسنده به دنبال هم آمده‌اند و جز آن ربط چندانی بین آنها وجود ندارد؛ تخلیط روایت با گفته‌های آدمها و شخصیت‌پردازی گنگ و نامعمول از طریق تمرکز بر حواشی و حوالی زندگی.

گلشیری نیز مثل بهرام صادقی تجربه‌های ادبی خود را ابتدا با آفرینش شعر آغاز می‌کند. پس از ایجاد تغییر در نوع ادبی، تا سالها، یکی از الگوهای جدی برای او در داستان‌نویسی، بهرام صادقی است. جلوه‌های گوناگون این تأثیرپذیری را در نخستین اثر او به فراوانی می‌توان مشاهده کرد. اما گلشیری، با انتشار «شازده احتجاب» (۱۳٤۸)، استعداد فراوان خود را از همان آغاز راه به جانب چالشگری با قله‌های ادبیات داستانی در جهان‌جهت‌دهی می‌کند. و با همین

اثر، که بذرهای اولیهٔ آن در لا به لای نخستین مجموعه داستانش پرورش یافته است، خود را به یکباره به مقامی قابل مقایسه با هدایت صعود می‌دهد. پیچیدگی شگردهای روایی و فشردگی و چند تویه بودن واقعیتهای داستانی، و تصویر چهره‌ای رازآمیز و مرموز از واکنشهای روانی، منظرگشایی برای حضور مکاتب گوناگون ادبی در درون روایت به صورتی بسیار طبیعی، و کاشت نکته‌های ریز وظریف بسیار در سیر روایت، از وجوه مشترکی است که در هر دو اثر گلشیری وجود دارد و نشان می‌دهد که او اشراف کمال یافته‌ای بر شیوهٔ روایتگری یافته است. اگر چه منظرذهن سیال، پیشتر از «شازده احتجاب»، در ادبیات ایران، به وسیلهٔ یکی دو نویسندهٔ دیگر نیز به آزمایش گذاشته شده است؛ اما شهرت و مقبولیت این زاویهٔ دید، مرهون انتشار «شازده احتجاب» است که یک نمونهٔ عالی برای عرضهٔ امکانات آن در آن سالها محسوب می‌شده است. اقبال عمومی به «شازده احتجاب»، از دو سو باعث تحول در نگرشها می‌شود: از یک‌سو، هنر داستان‌نویسی را به مقامی همشأن و همپایه با ادبیات جهان می‌رساند و از سوی دیگر، با این شیوه از روایت، جرأت و جسارت لازم برای مصورسازی مستقیم ماجراهای مربوط به دستگاه قدرت، آن هم با نگاهی انتقادی و کاملا عریان برای نویسندگان دیگر فراهم می‌شود. در «**نمازخانهٔ کوچک من**» (۱۳۵٤) ،گلشیری به دست‌ورزی با اسطوره‌ها می‌پردازد و چند داستان کوتاه بسیار خوش ساخت و انباشته از اشارات و کنایات - از جمله معصومهای ۱تا٤- به وجود می‌آورد که به قول منتقدان (۲/ ص۱؛ ۳/ ص ۲۵؛ ۵/ ص٤۱؛ ۸/ ص٤؛ ۱٦/ ص ۱۹) واقعا نمونهٔ مشابه آنها را با این دقت و ظرافت و شیوهٔ بیان و قدرت اندیشه‌زایی در کارنامهٔ هیچ نویسندهٔ دیگری نمی‌توان دید. «**نمازخانهٔ کوچک من**» برای گلشیری مقدمهٔ خلق «**برهٔ گمشدهٔ راعی**» (۱۳۵٦) و «**معصوم پنجم**» (۱۳۵۸) می‌شود.

در «**برهٔ گمشدهٔ راعی**»، گلشیری علاوه بر جامهٔ عمل پوشاندن به آرزوی خود (۱۸/ صص٦۱٤ – ٦۲۱) در تلفیق شیوهٔ روایت سنتی در فرهنگ ایرانی با شیوه‌های نویافتهٔ جهانی، حتی ماجرای داستان را نیز ترکیبی از وقایع قدیمی و امروز قرار می‌دهد تا شگرد امروزی شدهٔ روایت داستان در داستان، با ایجاد تشابه بین زندگی گذشته و امروز، محمل‌موجهی برای مطرح شدن یافته باشد. در این داستان با محور قرار گرفتن شخصیت اصلی، در هر فصل ماجرای تازه‌ای به داستان افزوده می‌شود و در آخر، این رشته‌های به ظاهر مجزا به جانب پیوستگی با یکدیگر سوق داده می‌شوند. در «معصوم پنجم» نیزگلشیری، از شیوهٔ روایتگری در حوزهٔ نقل احادیث استفاده می‌کند و با گوشهٔ چشمی که به شیوهٔ داستان‌پردازی بورخس دارد (۹/ ص ۲۰۹)، قالب داستان را چنان به شیوهٔ نقل وقایع در کتب تاریخ و حدیث قدیم که با کثرت و ناشناختگی راویها و گوناگونی و پرتناقضی گفتارها همراه است، و ترکیب آن با شیوه‌های مقاله‌نویسی نزدیک می‌کند که بسیاری از قاعده‌های مرسوم در حوزهٔ داستان‌نویسی، عرصهٔ

روایتگری را رها می‌کنند. تا آن‌جا که در پایان، مخاطب در می‌ماند که آنچه مطالعه می‌کند، یک مقالهٔ تاریخی است یا یک داستان واقعی. با آن که زبان این داستان حتی برای مخاطب ادب آموخته نیز بسیار دشوار است و شیوهٔ روایت آن نیز اساسا هیچ‌گونه جذابیتی ندارد و حتی وقایع آن در مجموع چندان حالت داستانی ندارد؛ اما این گونه بدعت‌گزاریهای باجسارت بخوبی بر اشراف نویسنده بر اسباب کار خود دلالت دارد و اگر در کشورهای پیشرفته چنین اتفاقی در حوزهٔ روایت‌شناسی به وقوع می‌پیوست، در توصیف و تمجید آن کتابها نوشته می‌شد. در «**آینه‌های دردار**» (۱۳۷۱)، گلشیری به‌طور کامل، آن شیوهٔ اشاری و کنایی را با شگرد درونه‌گیری یا همان داستان در داستان، و رگه‌های کم رنگی از منظرگشاییهای گوناگون و میدان دادن به دیدگاههای درست و نادرست ـ به‌طور همزمان ـ را که همگی ریشه در روایت سنتی داشتند در ترکیب با شماری از شگردهای سادهٔ روایی و ساخت و پیرنگ و زبان بسیار سادهٔ امروزی عرضه می‌کند و بار دیگر چهره‌ای دیگر و این بار بسیار نوتر و امروزی‌تر از آن شیوه‌های روایتی نویافته به نمایش می‌گذارد. در این شیوه، گلشیری، در پاره‌ای از بخشها بخصوص در صحنه‌پردازی، وگفتگوها، گویی گوشهٔ چشمی به شیوهٔ سوم شخص نمایشی ارنست همینگوی دارد (۹/ ص ۱۷۲).

مقدم دانستن تکنیک بر موضوع، و کوشش برای ایجاد توازن در صورت و محتوا، وخلق صورتهایی کاملا منطبق با محتوا، در عین پایبندی به تعهد در هنر، اساسی‌ترین اصلی است که در استخوان‌بندی اکثر داستانهای مکتب اصفهان رعایت شده است. فرمالیسم، برجسته‌ترین مشخصه در سبک صادقی و گلشیری است. خود این نویسندگان نیز بارها در گفت و شنودهای نقادانهٔ خود بر حساسیت‌ورزی به ساختار و صورت تأکید کرده‌اند. صادقی در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید: «من...بیشتر به فرم و تکنیک فکر می‌کنم» (۱۱/ص ۱۱۰). و هم او در هنگام اظهار نظر در بارهٔ «کریستین و کید» گلشیری می‌گوید: «من فکر می‌کنم گلشیری می‌خواهد به یک تکنیک تازه دست پیدا کند یا اینکه تکنیک خودش را کامل کند» (۱۰/ صص ۸۹ ـ ۹۰). و گلشیری، خود هدف از نگارش «**شازده احتجاب**» را بصراحت، قدرت‌نمایی در تکنیک می‌داند (۱۲/ ص ۳٤). پاره‌ای از جزئیات این‌تکنیک را، صادقی در یکی از مصاحبه‌هایش این‌گونه مطرح کرده است: «نویسنده در مفهوم داستان کوتاه‌نویس، کسی است که داستانهایی بنویسد که در آن، قبل از هر چیز اصل داستان‌نویسی؛ یعنی تکنیک، رعایت شده باشد؛ بی‌آنکه اول خواسته باشد مضمونی را هر چند بکر و عالی، و یا فلسفه‌ای و فکری را بیان کند؛ و تکنیک او بر مبنای یک ساختمان کلی و اساسی، یک فرم تازه و نو...قرار داشته باشد؛ به اضافهٔ آن گیرندگی، آن داشتن استعداد و خلاقیت، آن سیلان احساس و بالاخره

مضمون و اندیشه با تکنیک؛ به‌طوری که نتوان آنها را از هم تفکیک کرد؛ یا گفت کدام یک اول است و کدام دوم، یا کدام یک مهمتر است» (۱/صص ٤و٦).

روایت شکنی

شالوده‌شکنی از ساختارهای مرسوم در حوزهٔ داستان‌نویسی، با استفاده از آغازهای غیرمعمول و پایانهای پیش‌بینی ناشونده، بی‌اعتنایی به پیرنگهای حادثه‌ای و شخصیتی، و نزدیک شدن به کشف و شهودهای نویسندگان «رمان نو» فرانسه، در عین ناآشنایی با شیوه‌ها و اندیشه‌های آنها، خصیصه‌هایی است که در سبک هر دو نویسنده نمود آشکار آنها را می‌توان مشاهده کرد. و صادقی خود در این باره می‌گوید: «من با رمان نو فرانسه تا یکی دو سال پیش آشنایی نداشتم؛ و الان هم هیچ نوع آشنایی مستقیم ندارم... اصولا من داستانهایم را در زمانی نوشتم که هنوز زمزمهٔ رمان نو بلند نشده بود در این‌جا. این را می‌توانم بگویم که من، اگرچه به رمان نو فرانسه خیلی شایق هستم، اما روابط و ضوابط و اصولش را درست نمی‌دانم. کاری که من کرده‌ام، مسئله‌ای است که درجریان کار، خودم به آن برخورد کردم» (۱۱/ ص ۱۰۳) اما به‌رغم این ناآشنایی، رد پای برخی از یافته‌های رمان نو در آثار صادقی قابل مشاهده است. موضوع را از قول ساعدی نقل می‌کنم که نوشته است: «در آثار بهرام صادقی، حادثه اصلا مهم نیست. کشمکش‌ها، پوچ و بی‌معنی است. درگیریها تقریبا به جایی نمی‌رسد. آنچه مهم است فضاست. قالی‌بافی بود که زمینه برایش اهمیت داشت... در اوایل و اواسط قصه‌اش نمی‌دانست که فرجام کار به کجا خواهد کشید. شگرد کارش این نبود که با یک برگردان مثلا دراماتیک کار را به آخر برساند. اغلب با یک حرکت غیر عادی، ولی ساده به پایان قضیه می‌رسید. مینیاتوریستی بود که حاشیهٔ کارش را می‌شکست و ادامهٔ تخیلاتش را از تشعیر پیش‌ساخته شده بیرون می‌کشید و با یک نگاه ملایم یا گره، خودش را از چنگ آفریده‌هایش نجات می‌داد» (۷/ ص ۱۲۰).

گلشیری می‌گوید از سه عنصری که در شکل‌گیری یک داستان دخالت اساسی دارند؛ یعنی نویسنده، واقعیت و متن داستان، «قبلا واقعیت مطرح بود و این که چگونه واقعیت را با متن انطباق دهیم. داستان‌نویسی که من علم‌دارش هستم، نویسنده را مطرح می‌کند و این را من از بهرام صادقی دارم. یعنی این که چه کسی می‌نویسد، کجا می‌نویسد و به چه زبانی می‌نویسد» (۱۷/ ص ۵۵). با این بینش است که نگاه این دو نویسنده به داستان، با نگاه نویسندگان دیگر تفاوت بسیار پیدا می‌کند. اگر گلشیری آن‌چنان که خود در جایی گفته است، نتیجهٔ روایت را از آغاز در اختیار مخاطب قرار می‌دهد یا هر دو نویسنده چندان تقیدی به رعایت اصول کلاسه‌بندی شدهٔ روایت مرسوم ندارند، و حتی اغلب، مفهوم مندرج در روایت را بصراحت از

زبان شخصیتهای داستانی به گفتگو می‌گذارند، به این دلیل است که اساسا نگاه آنها بـه زنـدگی و داستان، یک نگاه همسان‌انگارانه است؛ یعنی آن‌ها، به زندگی، نگرش داستان‌واره دارنـد و بـه داستان نیز نگاهی زندگی گونه. و این یعنی عـدم تمـایز بـین واقعیتهـای زنـدگی و واقعیتهـای داستانی. به این خاطر است که آنها از پیش‌پا افتـاده‌تـرین موضـوعات زنـدگی روایتـی نـاب و نوگرایانه به وجود می‌آورند. و بسیاری از روایتهای داستانی آنهـا نیـز گـاه گـویی چیـزی جـز گزارش دقیق و ریزبینانه از عینیت زندگی نیست.

حساسیت به هویت باختگیها

از نظر ارزیابی موضوعات نیز، حساسیت به هویت‌باختگی انسان بر اثر آلوده شدن به خرافـات خرد ستیز، خواستهای مهارگسیختهٔ نفسانی، خـواب و رخـوت و خمـارگرفتگی، دلبسـتگی بـه دلخوش‌کنکهای شوق انگیز و فراموشی‌آور، و درنوردیده شدن طومار اختیـار انسـانها، یکـی از مفاهیم عمده در جهان‌بینی نویسندگان این منطقه است. حاصل این نوع وسواس‌ورزی، ترسـیم سیمای دگردیسی یافته از انسان است که به رسالت انسانی خود پشت کرده است و سرنوشـتی جز در افتادن به گرداب مرگ و زوال در انتظار او نیست؛ همان سرنوشتی کـه سـلف «**شـازده احتجاب**» و خود او را به‌رغم برخورداری از شوکت و قدرت بـی‌منـازع بـه سراشـیب سـقوط سوق داد و تمام شخصیتهای «**ملکـوت**» (۱۳٤۰) را در مـرداب مـرگ گرفتـار آورد. آدمهـای بی‌هویت، در عین زنده‌بودن مرده‌اند؛ مردگان زنده‌نمایی هستند که از زنده بودن فقط به زیسـت حیوانی و گیاهی بسنده کرده‌اند. «وسوسهٔ مرگ، کمابیش، در همان داسـتانهای اولیـهٔ صـادقی ـ بیشـتر در پـس‌زمینـهٔ آثـارش ـ وجـود دارد. امـا کـم کـم... ایـن وسوسـه تبـدیل بـه یکـی از درونمایه‌های اصلی کارهای صادقی می‌شود. فکر مرگ، اما، خود نتیجهٔ درون‌مایهٔ دیگری است که می‌توان بدان عنوان "بی‌هویتی" داد. این دو فکر، که کمـابیش دو فکـر اصـلی آثـار صـادقی هستند، گاه به تنهایی و گاه توأمان در داستانها حضور دارند؛ تا این که در داستانهای آخـر او، و بویژه در داستان بلند ملکوت، سیطرهٔ مرگ بر کل اثر و دیگر مایه‌های داستان حـاکم مـی‌شـود» (٦/ ص ۱۸۵).

صادقی و گلشیری، با متمرکز کردن نگاه مستقیم و نافذ خود بـر پنداشـتها، برداشـتها، و کنش‌گریهای معمول در محفلها و محیطهـای روشـنفکری، و مصورسـازی غیرمسـتقیم غریـب افتادگی، گم‌گشتگی، آرمان‌باختگی، حس بلاتکلیفی، سـر درگمـی، وانهـادگی، و دل‌مردگـی در مردان مجرب و کارآزموده و پا به سـن گذاشـته ـ و عجیـب ایـن اسـت کـه همیشـه زنـان در این‌گونه روایتها، نقش حاشیه‌ای، یا حتی بازدارنده دارند ـ کـه زمـانی بـا روحیـهٔ پـر حـرارت، پیشاهنگ حرکتهای اجتماعی بودند، اینک با تغییر اوضـاع جـوی در جامعـه، یـا در تنهاییهـای

خود مشمول فراموشی و فرسودگی شده‌اند و یا مستغرق در جاذبه‌ها و مشغول جدالهای جنون‌آمیز و کوته‌فکرانهٔ خانوادگی، رسالت‌گزار روح حاکم بر این لایه‌های میانی و متوسط جامعه هستند. نمودهای پرنمون این نگرش را در اغلب مجموعه داستانها و داستانهای بلندی چون «**کریستین و کید**»، «**برهٔ گمشدهٔ راعی**» و حتی «**ملکوت**» می‌توان دید. به قول میر عابدینی، مهمترین مضمون داستانهای صادقی، «جستجو در عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی بازماندگان نسل‌شکست است. این جستجو که با طنزی آمیخته به فاجعه، و در شکلهای متنوع داستانی صورت می‌گیرد، بهرام صادقی را شایان توجه‌ترین نویسندهٔ نسل خویش‌می‌سازد... واخوردگی، شکست، فقر و یأس آدمهای کوچک، روشنفکران آرمان باخته و معتاد شده، کارمندان فقیر و دانشجویان واخورده را با توانایی ترسیم می‌کند» (۱۳/ ص ۲۱۸).

آدمها در داستانهای صادقی و گلشیری، همواره در هاله‌ای از انفعال و انتظار فرو رفته‌اند. این انفعال که در شاخصترین آثار این دو نویسنده، با نمای درشت، خود را در منظر مخاطب قرار می‌دهد، البته زاییدهٔ همان شکستها و ناکامیهای حاکم بر جریانهای سیاسی سالهای پس از کودتاست که روح سرگردان خود را بر کل آثار ادبی آن سالها گسترانیده است. اما البته رگ و ریشهٔ این موضوع، در میان نویسندگان نسل دوم، بیشتر از هر جای دیگر در مکتب اصفهان قابل مشاهده است. خبرنگار آیندگان ادبی با دریافت این موضوع، صادقی را به پرسش می‌گیرد که: «بیشتر آدمهای داستانی شما، روشنفکرانی دلزده و تسلیم شده و شکست خورده‌اند. آنها تسلیم امور جاری زندگی شده‌اند و مبارزه و تلاششان محکوم به شکست بوده.» و صادقی ضمن پذیرش این برداشت، پاسخ می‌دهد که، این موضوع ناشی از تضادهایی است که «در من و خود زندگی من» بوده است. من آدمی بوده‌ام با باری از علامت سؤال و با روحی سرگردان بین امید و نا امیدی؛ امید به برقراری عدالت و پدید آمدن جامعه‌ای با یک زندگی قابل تحمل، و نا امید از این‌که زندگی پوچ و بی‌هدف است و پایان محتومی دارد (۱۱/ صص ۱۱۰ ـ ۱۱۱).

بروز گسست در رابطه‌های عاطفی، خانوادگی، و رابطه‌های تاریخی نسلها، از دیگر محورهای فکری در مکتب اصفهان است، که نمود آن را به صورت جدازیستی و دورافتادگی آدمها از جامعه، اختلاف سلیقه‌های گسترده بین افراد یک خانوادهٔ همخون و همخانه، سیر روحی زن و مرد در حال و هواهای متفاوت، روحیات و اندیشه‌های پنهان مانده و عقده شده در طول یک عمر در درون یک فرد و در میان نزدیکترین اعضای خانواده، بی‌آن‌که امکان درد دل برای او فراهم شده باشد، و بروز شکافهای نقارانگیز و تقابلهای فکری در روابط نسلها، می‌توان مشاهده کرد. این گسستها گاه تا به حدی است که آدمها از شناخت درست خود نیز غافل می‌مانند. بی‌توجهی به وضعیت ظاهر و مشغولیت مداوم به مسائل ذهنی و یا استغراق

همه روزه در روزمرگیهای زندگی و غفلت از محیط پیرامون باعث می‌شود که بعضی از شخصیتها حتی از تشخیص چهرهٔ خود نیز عاجز باشند. بسیاری از این اختلافات البته در آثار نویسندگان دیگر هم به گونه‌های گوناگون انعکاس یافته است، اما آن‌گونه «هم‌ناشناسی» و «خودناشناسی» ظریف - تاریک بودن چراغهای رابطه، به قول فروغ فرخزاد - که در «**شازده احتجاب**» و «**آوازی غمناک...**» و «**کلاف سر در گم**» نشان داده شده است و از مصادیق هویت باختگی و غریب افتادگی در درون خانوادهٔ همخون و صمیمی‌ترین کسانی چون پدر و مادر و برادر و خواهر است، واقعا خاص این مکتب است که دقت نظرهایی از نوع همان باریک‌بینی‌های رایج در سبک هندی را دربطن خود دارد.

بخشی از تنهایی این آدمها نیز به قول یکی از منتقدان ناشی از «عقدهٔ خودشیفتگی (نارسیسم)» است که ریشه در «عقدهٔ مادر» دارد؛ به این طریق که، وقتی آدمها نتوانند جایگاه خود را در جامعه تعریف و تبیین کنند، تمایل پیدا می‌کنند که به مکان امن وآسودهٔ آغوش مادر بازگردند. این حقیقت را بصراحت در بسیاری از داستانهای فارسی از جمله «**بوف کور**»، «**ملکوت**» و «**شازده احتجاب**» می‌توان مشاهده کرد. پیداست که این واقعیت داستانی، اگر بر گرفته از یک واقعیت اجتماعی نباشد، پیشگویی‌کنندهٔ یک مشکل اجتماعی در حوزهٔ ادبیات فارسی است، و آن مشکل این است که «مرد ایرانی که با دیسکورس [گفتمان] مدرنیته رو به رو شده و از آن متأثر است، ناتوان است که یک رابطهٔ بهنجار با زن شروع کند؛ و به همین جهت گرفتار "کودک سرشتی"است» (٤/ ص ٣)؛ همان پدیده‌ای که فروید در تشریح آن می‌گوید کسی که کودک مشرب است، با عقدهٔ خود بزرگ‌بینی به تحقیر دیگران و کناره‌گیری از آنها می‌پردازد. به اقدامات بزرگتر و فعالیتهای متفاوت‌تر از دیگران دست می‌زند، اما اثر ارضاکنندهٔ آنها چندان طولانی نیست. سرانجام ملال دو باره به سراغ او می‌آید، و او که در به در، درجستجوی جای امنی برای مرهم نهادن بر زخم خویش است، چاره را در بازگشت به‌همان وطن آشنای نخستین می‌جوید که آغوش مادر است.

دگراندیشی هنری و اجتماعی

نگاه و نگرشی مخالف با جریانهای غالب اجتماعی داشتن نیز یکی از خصوصیات بارز در بینش بانیان این مکتب است. ازیک سو به جای ستیز و گریز از غرب، بر همزیستی‌مسالمت‌آمیز تأکید کردن و در عین ایمان به امکانات و سنتها و داشته‌های خود، براقتباس از یافته‌های خوب دیگران معتقد بودن و داشته‌های خود را نیز برجسته کردن و برجهان عرضه کردن؛ در سویهٔ دیگر، به جای محوریت دادن به درونمایه و تعهد اجتماعی در هنر، بر صورت و ساختار تمرکز کردن و در عین حال هیچ‌گاه ذره‌ای از غنای درونمایه و

مسؤولیت‌شناسی غافل نبودن؛ یک تنه در مقابل تمام محفلهای هنری ایستادن و از تبلیغات و تعلیمات آنان که ادبیات را به ابزار سیاست یا وسیله‌ای برای‌تبلیغ ارزشهای مسلکی، اجتماعی، سیاسی، حزبی یا گروهی تبدیل کرده بودند، تبعیت‌نکردن؛ از راست‌ترین جناحها تا چپ‌ترین آنها؛ و برای هنر رسالتی مستقل و متعالی ومتمایز از سیاست آن محفلها قایل شدن؛ همه از مشخصه‌های منشعب از همان دیگراندیشی است.

در حوزهٔ هستی‌شناسی، یعنی تبیین ماهیت مرگ و زندگی، آفرینش و ادیان، که‌مهمترین مواد سازنده در جهان‌بینی هرکسی محسوب می‌شوند، نویسندگان اصفهان، ادامه دهندگان همان نگرشی هستند که با هدایت آغاز شده است؛ ایجاد تشکیک در بسیاری از مسلمات اعتقادی. اما البته با تفاوتهای اساسی در روشها و نگرشها. هدایت، دین را مترادف با خرافات تلقی می‌کند و با صراحت تمام، حکم قاطع به طرد آن می‌دهد، در حالی که تصورات او از دین، در مجموع از یک‌سو برگرفته از باورهای سطحی و خرافه‌آلود عامه از معتقدات مذهبی است و از سوی دیگر، متأثر از تلقینات مخرب حزب توده است که دین را افیون توده‌ها می‌شمارد. موضع هدایت در برابر مذهب، همانند همان عوامل تأثیرگذار و خیل عظیمی از عوامل تأثیرپذیر آن سالها، از معرفت‌شناسی ملازم با استناد و استدلال که لازمهٔ هرگونه شناختی است، برخوردار نیست. به این خاطر است که انکارگریهای او اغلب به دلیل نوع نگاه عوامانه به موضوع و هضم نامناسب در بافت کلی روایت، بازتابی شعاری، هجوآلود و غیرهنری یافته است، در حالی که صادقی و گلشیری، بندرت، رفتار پیروان دین را با اصل معتقدات مذهبی یکسان تلقی می‌کنند؛ و دیگر آن که با شعارهای دین‌ستیزانه مطلقا میانه‌ای ندارند و نیز در اساس اصلا اعتقادی نیز به صدور حکم قاطع و مطلق‌نگرانه در بارهٔ هیچ موضوعی ندارند و فراتر از همهٔ اینها، نگاه آنها به موضوعاتی چون مذهب، مبدأ و مقصد، مثل همهٔ موضوعات دیگر، با اشراف بر ماهیت موضوع و محمول ومکان همراه است؛ یعنی هم تسلط بر جوانب موضوع با تحقیقات لازم و هم آگاهی دقیق از دانش‌کار و هم موقعیت‌شناسی اجتماعی و تاریخی برای طرح موضوع. پدیده‌هایی‌چون «ملکوت»، «برهٔ گمشدهٔ راعی» و «معصوم اول تا پنجم»، محصول این گونه موقعیت‌سنجی‌ها، و هنری نگریستن به موضوعات فلسفی و هستی شناختی است.

در این که بنیاد این انکارگریها در آن سالها، مستقیما مرتبط است با معتقدات مارکسیستی، و ضعف‌های اساسی در عمل‌کرد مؤمنان و مبلغان دین، البته تردید چندانی وجود ندارد. حشر و نشر مداوم هدایت با اعضای اصلی حزب توده و ارتباط تشکیلاتی گلشیری با این گروه، البته حقیقت انکارناپذیری است. گلشیری و آل‌احمد، به‌رغم مخالفت صریح با حزب توده، همواره سیستماتیک دیدن ارتباط پدیده‌های فرهنگی با پدیده‌های سیاسی و

اقتصادی را مدیون تأثیرات به‌جامانده از دورهٔ فعالیت در حزب توده می‌دانستند. اما حقیقت این است که گلشیری و صادقی به‌رغم تأثیرپذیری از احزاب چپ و اندیشه‌های هدایت، خود نیز به کند و کاو در حقیقت موضوعاتی که مطرح می‌کنند، پرداخته‌اند. مطالعات گسترده‌ای که گلشیری در کتب تاریخی، مذهبی، و ادبی داشت، روح موضع‌گیری او را در برابر مذهب، فرسنگها از هدایت و گروههای مارکسیستی دور کرده است. مستندترین و مستدل‌ترین موضع‌ها را در برابر مذهب درحوزهٔ ادبیات، به جرأت می‌توان گفت که در معصوم‌های گلشیری باید مشاهده کرد. انکار مطلق در اندیشه‌های او جایی ندارد. دیدگاه او در همه جا انتقادی است. صادقی نیز اگر چه چندان علاقهٔ آشکاری به طرح موضوعات مذهبی ندارد، اما «ملکوت» او برخوردار از بن‌مایه‌های مذهبی و مقتضیات هستی‌شناختی است که در یک قالب تمثیل‌وار ارائه شده است. نوشته‌های او نیز اساسا از مطلق‌گرایی و برخوردهای شعاری و رمانتیک‌وار با سوژه‌ها مبراست. بدبینی‌های او به هستی البته بسیار بیشتر از گلشیری به هدایت نزدیک است. یکی از علتهای مستأصل شدگی او در اواخر زندگی نیز رسیدن به نوعی بن بست فلسفی بود که رد پای آن، سراسر آثار او را در خود فرو پوشیده است. بر این اساس است که دغدغهٔ بی‌هویتی و پناه بردن به رؤیاها و سر در گمی در زندگی و در نهایت وسوسهٔ مرگ و مرگ‌اندیشی، از محورهای فکری عمده در آثار اوست.

حساسیت همزمان به موضوعات فلسفی، سیاسی، اجتماعی، و مذهبی، و طرح مقولات مرتبط با کیفیت تکوین و تداوم هستی، سوابق تاریخی و قومی، سلوک در عرصهٔ تحولات صریح سیاسی، و نقادی ملایم پندارها و کردارهای دینی، آن هم در مجراها و ماجراهای معمول اجتماعی، یکی از عمده‌ترین ویژگیهای مکتب اصفهان است. از این منظر، گویی آنها میراث اندیشه‌های محوری هدایت ـ البته جز نیهیلیسم ـ را در وجود خود نهادینه کرده‌اند. از نظر نوع نگرش فلسفی، نویسندگان این مکتب، بیشتر پیرو اندیشه‌های اومانیستی هستند و نگاه هنری خاص خود را بر هر نوع مکتب اعتقادی ـ از چپ تا راست ـ مرجح می‌شمارند. از این روست که حکم انکارگری آنها به همان اندازه که مثلا شامل معتقدات مذهبی است، به جانب معتقدات مارکسیستی نیزجهت‌گیری شده است. معصوم‌ها بخصوص «معصوم پنجم» گلشیری، و «ملکوت» صادقی، علاوه بر طرح موضوعات هستی‌شناختی، با خود نگاه نقادانه‌ای نیز به پیشینه و پسینهٔ عالم از منظر اسطوره‌های دینی دارند؛ اما البته در بافت و بیانی بسیار رازآمیز و ابهام‌آلود.

شک در باورداشتها

اساسی‌ترین عنصر غالب در جهان‌نگری گلشیری و صادقی، ایجاد شک در باورداشت و برداشت از بود و نمود پدیده‌هاست. این نکته را منصور کوشان نیز بدرستی دریافته است که می‌گوید: «شک او [=گلشیری] به هستی و مهمتر از آن به همهٔ کارکردهای جهان پیرامونش را می‌توان در همان برخورد نخست با داستانهایش دریافت. راویهای داستانهای او، به همه چیز، اعم از سیاست، اقتصاد، زندگی و حتی نمادهای طبیعت با شک می‌نگرند. و این بود و نبود، به نثر او سبک ویژه‌ای داده است. چنان که در همان نگاه نخست می‌توان آن را شناخت» (۱۶/ ص ۲۱).

هدایت، طبیعت وجودی آدمها را عرصهٔ تاخت و تاز تردیدها قرار می‌دهد؛ بی‌آن که روزنه‌ای برای بیرون شدن و امید بستن به آرمانها، یا دستمایه‌ای برای دل‌بستگی‌های درونی و تحمل وضعیت موجود نشان داده باشد. اما صادقی و گلشیری، به‌رغم مظنون بودن به ذهنیت‌ها، و میدان دادن به گمان‌مندی گسترده در زندگی و زمینهٔ عمومی داستانها، همواره به دور از هر گونه افراط و تفریط، جوانب مختلف هر موضوعی را با شکاکیت و تفکر انتقادی بازکاوی می‌کنند و علاوه بر تأکید بر معایب پنهان پدیده‌ها، از نشان دادن برخی از محاسن مسلم نیز غفلت نمی‌ورزند. آنها، در پی آشفته نشان دادن جهان و پریشان کردن روان مخاطب نیستند، بلکه می‌کوشند تا «دیدن دگر آموز و شنیدن دگر آموز» را الگوی ذهن آدمها کنند.

وجود تمام این مشابهت‌ها، مسلما به این معنا نیست که اندیشه و هنر صادقی دقیقا قابل تطبیق با ذهنیت گلشیری است. مقصود، کثرت مشترکات و برجسته‌سازی آنهاست، وگرنه، در حقیقت این دو نویسنده، همانند همهٔ نویسندگان دیگر، بر اساس جهان‌نگری مستقل خود هر کدام مبناهای متفاوتی را محور منشهای فکری و هنری خود قرار داده‌اند. گلشیری، نویسنده‌ای است که علاقهٔ چندانی به پیچیده‌سازی واقعیت‌های داستانی ندارد. آنها را اغلب حتی ساده‌تر و صمیمی‌تر از واقعیت‌های عینی به تصویر می‌کشد؛ به گونه‌ای که گاه، بخصوص در نیمهٔ اول روایتها، کثرت سادگی و پیش پا افتادگی واقعیت‌های داستانی، و پایبند نبودن نویسنده به ایجاد هول و ولا و حادثه‌پردازی و ابهام‌آفرینی‌های عمدی، مخاطب را به انصراف از مطالعه و جدی نگرفتن روایت وامی‌دارد. در حالی که این ساده‌سازی، صرفا از سر تعمد و به قصد بالا بردن میزان حساسیت و دقت خواننده در مواجه شدن با واقعیت‌های روزمره در پیش گرفته شده است؛ روشی که کاملا با شیوهٔ صادقی در روایت‌گری، تفاوت اساسی دارد. به قول میرعابدینی «در جهان داستانی صادقی، هیچ چیز ثابت و پذیرفته شده نیست. به وضعیت‌های عادی از زاویه‌ای آن چنان نامأنوس نگریسته می‌شود که خواننده حیرت می‌کند. یافتن چیزی تازه در

آدمها و حوادث عادی، خواننده را که نگاه کردنش نیز بر مبنای عادت است، متوجه استثنایی بودن آنچه قاعده محسوب می‌شود می‌کند» (۱۳/ ص۲۲۲).

خود صادقی نیز در یکی از مصاحبه‌ها، آن‌جا که به تشریح طنزهای به کار رفته در داستانهای خود می‌پردازد بر همین موضوع تأکید می‌کند. او می‌گوید، آدمهایی که انتخاب می‌کند «در عین آن که احساسات، افکار و زندگی‌ای که دارند در ظاهر شناخته شده و به صورت محترمی در جامعه هست، ولی در باطن مبتذل و مسخره می‌نماید؛ صد در صد عادی نیستند» (۱۹/ صص ۱۰٤ ـ ۱۰۵)؛ یعنی آدمهایی هستند که طرز برخورد و نحوهٔ تفکر آنها غیر عادی است، و او با تصویر این آدمها با آن عادات غیر عادی، نوشته‌های خود را به حوزه‌ای وارد می‌کند که از آن به «اجتماع هنری نقیضین» تعبیر شده‌است ـ یعنی طنز[تعریف شفیعی کدکنی].

علاقهٔ صادقی به طنزهای جدی و جان‌دار، و صید سوژه‌های استثنایی، اما در عین حال با مفهوم و با مصداق ، از درون همین روزمرگی‌ها، که اغلب حتی گزینش و طراحی آن ـ صرف‌نظر از نگارش و پردازش ـ اعجاب خواننده را برمی‌انگیزد، ناشی از همین نگرش است که، از یک‌سو می‌خواهد ذهنیت مخاطب را به تکان و تحول وادارد تا ضمن آشنایی و گریز از قبح کنشهای عادت شده و انحطاط‌آور، ستیز مستمر با آنها را در وجود خود نهادینه کند، و از سوی دیگر، عمل خلاقیت، که آفرینش یک پدیده یا واقعیتی دیگر گونه‌تر، از مصادیق عینی آن است، به حقیقت بپیوندد. به این دلیل بود که‌بهرام صادقی معتقد بود: «هنرمند باید چیزی از خود به دنیا اضافه کند، ولو این که یک مثقال باشد.» بر این اساس، همواره با نگاهی نافذ، ضمن گذر از روزمرگی‌ها، و صرف‌نظر از صورت عریان زندگی، نظر خود را به جلوه‌های به ظاهر بی‌نمود و نا آشنا و مخالف با عادات معمول و مرسوم معطوف می‌کرد تا واقعیت داستانی، خود، چهرهٔ حقیقی واقعیت‌های اجتماعی را به نمایش بگذارد: «خواننده و اجتماع از نویسنده این را نمی‌خواهد که آنچه در اطرافش می‌بیند و خودش بیشتر از او به آن آگاه است و بهتر می‌تواند داوری کند، برایش بگوید. خواننده تجربه‌ای می‌خواهد کاملا شخصی؛ تجربه‌ای که خودش نداشته است. هر کس تجربهٔ مخصوص خودش را می‌تواند عرضه کند. آن داستان نویسی را من می‌پسندم که چیزی را بگوید که هیچ‌کس دیگر نتواند بگوید. هنرمند باید چیزی از خود به دنیا اضافه کند، ولو این که یک مثقال باشد» (۱۱/ص ۱۰۸).

گلشیری اشتیاق شدیدی به قلم زدن غیر مستقیم در موضوعات سیاسی دارد. و از آن‌جا که انتقاد سیاسی همواره مواجه با محدودیتهای متعدد بوده است، او نیز به تناسب موقعیت، شگردهای متفاوتی در پیش گرفته است. گاه پاره‌هایی از گذشتهٔ تاریخی را به روش آل‌احمد در «نون والقلم»، البته با شیوه‌ها و شگردهای پیشرفته‌تر، قالبی برای طرح موضوعات

سیاسی روز قرار داده است؛ همان کاری که در «شازده احتجاب» و «معصوم پنجم» کرده است. گاهی نیز صراحت‌گویی خود را در پسلهٔ صحبتهای خصوصی و خانوادگی و کلی‌بافیها و کنایه‌پردازیها پنهان کرده است؛ مثل «**برهٔ گمشدهٔ راعی**» و «**آینه های دردار**» و بسیاری از داستانهای کوتاه. ناگفته پیداست که در موضوعات و موقعیت‌های خطرخیز نیز، متوسل شدن به استعاره‌هایی با بافت واقع‌نما، شیوه‌ای همه شمول است و شمار بسیاری از داستانهای گلشیری و صادقی هم در این دسته قرار می‌گیرند. اما صادقی، حساسیت چندانی به حوزهٔ سیاست ندارد. علایق او بیشتر در حوزهٔ مسائل فلسفی، ماوراءطبیعت، سوررئالیسم و روان‌شناسی آدمها سیر می‌کند؛ موضوعاتی بنیادی و بسیار کلی که البته سیاست هم در دامنهٔ شمول آنها قرار می‌گیرد. حتی بعضی از روایتهای او امکان تأویل سیاسی نیز دارند ولی البته مقدار این گونه تأویل‌گریها به قدری اندک است که نمود چندانی ندارد. کند و کاو در ماهیت وجودی پدیده‌های پر عظمتی چون انسان، اجتماع و هستی، افکار او را چنان در کام خود گرفته است که جایی برای موضوعات دیگر نگذاشته است.

تلاش گلشیری برای نزدیک کردن واقعیتهای داستانی به پیش پا افتاده‌ترین واقعیتهای زندگی، که نمود ملموس آن را در آخرین داستانهای کوتاه او می‌توان دید- در «دست تاریک و دست روشن» و اواخر «نیمهٔ تاریک ماه» - گویی حکایت از آن دارد که در ظاهر، این دو نویسنده در اواخر عمر، به دو نوع نگرش متفاوت در عوالم داستان‌نویسی رسیده‌اند. چون صادقی در آخرین داستانهای خود بیشتر در پی دستیابی به سنت روایت‌شکنی در داستان است. اما حقیقت آن است که کنه کار آنها به‌رغم این تفاوت ظاهری، فراتر از یک رویهٔ واحد نیست: از یک‌سو ناهمسویی با روشهای مرسوم روایی، و از سوی دیگر، نزدیک کردن موضوع و ملازمات هنری داستان به واقعیتهای زندگی، از نظر گزینش واقعیت، انتخاب منظر و شیوهٔ نگرش به فنون روایی. آنها نه تنها فاصلهٔ واقعیتهای داستانی با واقعیتهای اجتماعی را از میان برداشتند، بلکه شیوهٔ روایتگری را نیز به شیوهٔ کنشهای فیزیکی و فکری آدمها در زندگی ذهنی، و فردی و اجتماعی نزدیک کردند ـ به دور از تمام آن تصنع‌نماییها و تشخص‌هایی که شیوهٔ سنتی در داستان‌نویسی با مقید بودن به قاعده‌ها برای خود به وجود آورده بود.

سرآغاز و سرانجام

یکی از اساسی‌ترین اصول مشترک در آثار نویسندگان اصفهان، قاعده‌گریزی است؛ فراروی از شیوه‌های رسمیت یافته و تثبیت شده؛ قاعده‌ای که بر آن نامهای گوناگونی چون، هنجارشکنی، آشنایی‌زدایی و قاعده‌افزایی گذاشته شده است و در اساس نیز عبارت است از دگراندیشی یا دید دیگر داشتن در زبان و بیان و بافت هنری؛ نوعی عدم تمکین به قاعده‌های متعارف و

متداول، و تلاش برای رسیدن به یک نگرش نو در نمایش واقعیتهای اجتماعی، فلسفی، روانی و هنری. کوشش برای کشف شیوه‌ها و شگردهای دیگرگونه وگسترش‌بخشی به جهان‌نگری و دایرهٔ گزینشهای هنری. شیوه‌ای که در سبک شعر دورهٔ صفوی ـ سبک اصفهانی یا هندی ـ به آن باریک‌بینی یا جستجوی معنی بیگانه اطلاق می‌شد؛ یعنی در عین پایبندی به قالب و قاعده‌های متداول در غزل، با ایجاد تغییرات مستمر در نوع نگرش به واقعیتهای ذهنی و زیستی، نگرش هنری نیز به تبعیت از آن دچار تغییر اساسی می‌شود و فضای هنری، روانی و فکری دیگرگونه‌ای بر غزل حاکمیت پیدا می‌کند. این فضای متفاوت در سبک شعر اصفهانی، باعث تغییر در زاویهٔ نگرش شاعر به موتیوهای سنتی و استفادهٔ فراوان از صنعت تشخیص و حس‌آمیزی و تمثیل‌پردازی می‌شود و سبکی را به وجود می‌آورد که هویت آن با تمام سبکهای دوره‌ای در شعر فارسی از اساس متفاوت است؛ سبکی پیچیده و فنی و پر ابهام که جلوهٔ روشنفکرانهٔ آن، بیشتر مخاطبان ادب آموخته و خاص را در دایرهٔ دریافتهای خود قرار می‌دهد. دراین سبک، بسیاری از موجودات بی‌جان، جنب و جوش انسانی پیدا می‌کنند (تشخیص)، و کارکرد حواس انسان، چنان دگرگون می‌شود که وفا، از فرط جفاکاریها، شیون رنگین می‌کشد وصدای افسانه نیز نه با گوش، بلکه با چشم شنیده می‌شود ـ «از شیون رنگین وفا هیچ مپرسید»، و «توان به دیده شنیدن فسانه‌ای که من‌دارم» ـ (حس‌آمیزی)، این قاعده‌ها علاه بر تداوم زندگی در زبان شعر سهراب سپهری، که اهل کاشان است و کاشان نیز یکی از شهرهای استان اصفهان، در عالم داستان نویسی، و در سبک داستان نویسان اصفهان، تبدیل به کنشهای سور رئالیستی شده است، که نمونه‌های آن را می‌توان در تعدادی از داستانهای نیمهٔ دوم «سنگر و قمقمه‌های خالی» (۱۳٤۹) از صادقی و بعضی از داستانهای مدرس صادقی ـ مثل اواخر «سفر کسرا» (۱۳٦۸) و بخشهایی از «ناکجاآباد» (۱۳٦۹) ـ مشاهده کرد. تک‌بیت سرایی و ضعیف بودن محور عمودی غزل ـ که غالبا ریشه در تداعیهای دور و پیچیده و پر ایجاز دارد ـ ظاهر کلام این شاعران را به جانب پراکنده‌گویی و پاره پاره‌سرایی و حتی گاه به جانب تصاویر پارادوکسی سوق می‌دهد، در حالی که شاعران سبک اصفهانی علاقهٔ فراوانی به جلوه‌های هنری در کلام ـ یا همان غنای فرم و ساختار ـ دارند و رویکرد گستردهٔ آنها به شماری از صور خیال‌ها چون، استعاره، اغراق ، تشخیص، تناسب و مراعات نظیر و نوآوری درموتیوهای شعری شاهدی بر این علاقه است. ناگفته پیداست که رسوب این حساسیتها پس از گذشت سالها، همچنان در وجود نویسندگان این شهر باقی مانده است. به همین خاطر است که امروزه نیز فرم‌گرایی و روایت پاره پاره، دو شاخصهٔ اساسی در داستان‌نویسی اصفهان است.

اما اصل اساسی در داستان نویسی اصفهان، همان فراروی از قاعده‌هاست یا دگراندیشی هنری؛ از منظری متفاوت و نوآورانه به باورها و اندیشه‌ها و سنت‌ها نگریستن. بسیاری از

مشخصه‌های پیشین ـ چون روایت پاره‌ای، نوآوری در فرم و زبان و بیان، سور رئالیسم و پسا مدرنیسم ـ نیز همگی از زیر مجموعه‌های این اصل محسوب می‌شوند. در شعر سبک اصفهانی، باریک‌بینی، نازک خیالی، جستجوی معانی تازه، و تغییر منظر در تصویرپردازی از موتیوها، از مصادیق این نوع دگراندیشی است. دیگر در این جا، «گریهٔ شمع از برای ماتم پروانه نیست/ صبح نزدیک است در فکر شب تار خود است». از نظر شاعران دگراندیش این عصر، دیگر نه فرهاد عاشق مظلومیت دارد و نه عمرطولانی خضر جذابیت؛ چون ایمان و امید هنرمندان نسبت به واقعیت‌های عینی و آرمانی بکلی دگرگون شده است:

به سنگ خاره عبث تیشه می‌زنـد فرهاد　　به زور در دل کس جا نمی‌توان کردن
من از این هستی ده روزه به تنگ آمده‌ام　　وای بر خضر که زندانی عمر ابد است

این نوع فراروی از قاعده‌های هنری، اساسی‌ترین خصیصه در سبک داستان نویسی صادقی و گلشیری است. برای اثبات این حقیقت، می‌توان به گوناگونی ساختار و درونمایهٔ داستانهای این دو نویسنده اشاره کرد که در هر کدام از آنها از یک شگرد به نسبت متفاوت برای طرح یک موضوع مستقل و متفاوت استفاده شده است. بر این اساس است که تنوع تکنیک و موضوع در آثار این دو نویسنده ـ که‌اغلب نیز با وسواس بسیار به نگارش در آمده‌اند ـ حقیقتا مایهٔ اعجاب است. این ویژگی را در آثار دیگر نویسندگان این منطقه هم می‌توان دید، اما البته در حد و اندازه‌ای کمتر.

اما علاوه بر گلشیری، محمد کلباسی نیز یکی از اصحاب جنگ اصفهان است که داستان نویسی خود را همزمان با گلشیری آغاز می‌کند. ظاهرا با پراکندگی یاران، انگیزهٔ او برای فعالیتهای ادبی به مقدار زیادی فروکش می‌کند و تا به حال تنها دو مجموعه داستان از او به‌چاپ رسیده است: «**سرباز کوچک**» (۱۳۵۸) و «**مثل سایه مثل آب**» (۱۳۸۰). او در زندگی هنری خود شیفتهٔ بهرام صادقی بود و هیچ‌گاه نیز نتوانست خود را از جاذبهٔ مغناطیسی صادقی رها سازد. این حقیقت را، هم از بافت و درونمایهٔ داستانهای او می‌توان دریافت، و هم از مقدمه‌ای که بر کتاب دوم خود نگاشته است. نخستین جلسه‌ای که بهرام صادقی در نشست جنگ اصفهان، داستان «گردهم» خود را می‌خواند، بر روی کلباسی چنان تأثیر ماندگاری بر جا می‌گذارد که سالها بعد، از آن به گونهٔ یک واقعهٔ تاریخی و بسیار تأثیرگذار در تعیین خط‌سیر داستان نویسی خود یاد می‌کند. او که محصل دبیرستان صائب است و نوجوانی هیجده نوزده ساله، در یکی از جلسات انجمن ادبی صائب، که صادقی نیز مهمان آن است، داستانی مطول و پر سوز و گداز و متناسب با حال و هوای آن سالها، که عشق است و فقر و خیانت، نوشته است که می‌خواند. اما وقتی پس از او بهرام صادقی داستان خود را می‌خواند، چنان مجذوب دنیای واقعی و ملموس داستان و هنر و مهارت نویسندهٔ آن می‌شود که پس از گذشت سالها

می‌نویسد: «من دلم می‌خواست می‌رفتم وآستین او را می‌گرفتم و او با قد بلند، سبیل پت و پهن و چشمهای معصوم، دست مرا می‌گرفت و از پنجرهٔ داستان، واقعیت را به من نشان می‌داد» (۱٤/ ص ۱٦).

بسیاری از داستانهای «**سرباز کوچک**» از جنبه‌های متعدد الگوبرداری شده از سبک صادقی است. استفاده از عنوانهای کنایی و کنجکاوی برانگیز در نامگذاری داستانها، مثل «ناگهان عبدالحسین خان...»، «و باد بود که...»، و نیز نامگذاریهایی که از یک یا دو جملهٔ کامل تشکیل شده‌اند ـ «کاج‌ها بی‌حرکت‌اند، باد ایستاده است» یا «خورشید آن‌جا بیشتر می‌درخشید» ـ شگردهایی هستند که همواره هنجار شکنی‌های بهرام صادقی را تداعی می‌کنند. شیوه‌های شخصیت‌پردازی که گاه از طریق تمرکز بر درون‌کاوی مستقیم یا غیرمستقیم یا روایت اول شخص امکان‌پذیر می‌شود و نیز تصویر هویت‌باختگی آدمها که اغلب کارمندان ادارات هستند و شخصیت‌هایی تک وتنها که احساس و انسانیت آنها در درون شبکهٔ خشک اداری و حتی بی‌اعتنایی‌های خویشاوندان نزدیک، دچار فراموشی شده است؛ یعنی شخصیت‌هایی چون آقای عبدالحسین خان ـ «ناگهان عبدالحسین خان» در «**سرباز کوچک**» ـ و آقای کمالی ـ «بعد از ظهر آقای کمالی» در «**مثل سایه، مثل آب**» ـ یادآور شخصیت‌هایی چون «آقای مستقیم و آقای خواتیم» ـ در داستانهای «یک روز صبح‌اتفاق افتاد» و «با کمال تأسف» ـ از صادقی هستند. بخشی از مشخصه‌هایی که داستانهای کلباسی را براحتی در حوزهٔ مکتب اصفهان قرار می‌دهند، عبارتند از: وسواس در نگارش، تنوع در موضوعات، جستجوگری مداوم برای فنون جدید روایی، القای درونمایه از طریق شیوه‌های غیرمستقیم و کنایی، تأثیرپذیری از کافکا و صادقی در واقعیت‌بخشی به ذهنیت فراطبیعی و توهم‌آلود، و پدید آوردن داستانهای سور رئالیستی («مراسم»، «هنگام سایه در تابستان»، هر دو در «**مثل سایه، مثل آب**»)، همانندی عجیب نثر و لحن روایتها به سبک صادقی و گلشیری، بازآفرینی نثر و عصر قاجاریه به شیوهٔ گلشیری برای تجسم‌بخشی به استحالهٔ هویت انسانی آدمها در دست ارکان قدرت («مکتوب میرزا یحیی» در «**مثل...**»)، عدول از نقل و روایت مستقیم و مفصل به جانب ساختهای غیرخطی ـ پاره‌ای و خاطره‌وار.

رضا فرخفال نیز از نویسندگان جنگ اصفهان است و از هم‌نسلان گلشیری و صادقی است، و به قول حسن عابدینی «کم کارترین و گمنام‌ترین چهرهٔ ادبی جنگ» (۱۳/ ص ۳۰٤). محصول زندگی هنری او از آغاز تا به امروز، تنها یک مجموعه داستان بوده است بانام «آه، استانبول» (۱۳٦۸). جستجوی تکنیک‌های تازه، اگر چه در آثار او چندان جلوه‌ای ندارد، اما از آن جا که بعضی از داستانهای او ازهمان آغاز به شیوه‌ای ابتکاری نگارش یافته‌اند، نشان می‌دهند که او نیز در اندازهٔ خود، مثل سایر نویسندگان اصفهان، همچنان به‌نوآوری در فنون

روایی حساسیت داشته است. «یک بعد از ظهر تمام» یکی از نخستین داستانهای اوست که در آن، یک ماجرا از سه منظر متفاوت و بر اساس تداعیهای ذهنی و روایت غیرخطی و خاطره‌ای به نگارش درآمده است. روش معمول او در روایت نیز همان روش متداول در میان نویسندگان اصفهان است که می‌توان به آن روایت شکنی یا روایت پاره‌ای یا اشاره‌ای اطلاق کرد. در این روش، پاره‌های پراکنده و بی‌نظمی از یک ماجرا با حذف قسمتهای بسیاری از آن، بتدریج و بر اساس تداعیها و تصویرپردازی از تأثرات ذهنی راوی در هنگام روایت و هنگام وقوع حوادث و اظهار نظرها و تحلیل‌های مستقیم بر روی کاغذ آورده می‌شود و در پایان روایت، بخش عمده‌ای از واقعیتهای نانوشته که در ذهن مخاطب بازآفریده شده است، همراه با آنچه که خوانده است با یکدیگر به درآمیختگی می‌رسند و آن‌گاه از این طریق، خطوط مختلف واقعیت در خاطرهٔ مخاطب نمود واقعی خود را نقش می‌کند؛ داستانهای «همه از یک‌خون» و «مجسمهٔ ایلامی» نمونه‌هایی از این نوع روایت‌اند. جلوه‌نمایی فضاهای رازآمیز و وهم‌انگیز فراواقعیت در میانهٔ واقعیتهای عینی، یا به تعبیر دیگر ورود واقعیتهای طبیعی به درون دنیای مه‌آلود و سیال ماوراء طبیعی، که روش خاص بهرام صادقی در شماری از داستانهای «سنگر و قمقمه‌های خالی» بود، در بعضی از داستانهای فرخفال نیز تکرار شده است ـ «کوه‌نوردان» و «مهمان‌خانهٔ عجیب». علاقه‌مندی به بازآفرینی گذشته‌های اسطوره‌ای و تاریخی و بازکاوی تأثیرات آن بر زندگی نسل آدمها و تجسم‌بخشی به ستمهایی که در رزمها و بزمها و در بند و زندانهای تاریخی حکومت امیران و یاغیان و گزمگان بر جسم و جان و تفکرو هویت توده‌های مردم وارد شده است، از موضوعات مهمی است که بخش عمده‌ای از محتویات «**ملکوت**» و «**شازده احتجاب**» را تشکیل داده‌اند و فرخفال نیز داستانهای «چشم مرده»، «مجسمهٔ ایلامی» و «برجی برای خاموشی» را با این نوع نگرش به نگارش درآورده است.

مهاجرت و سفر نیز که اساس آن بر نپذیرفتن وضع موجود است و آرزوی وضع مطلوب، یکی از موضوعات مهمی است که بسیاری ازجلوه‌های آن در آثار نویسندگان این منطقه بیشتر از مناطق دیگر تکرار شده است. اما این سفر، صرفا محدود به یک جا به جایی‌جغرافیایی نیست؛ یکی از انواع آن، سفر فیزیکی با مبدأ و مقصد جغرافیایی است که مثلا نمونه‌های عینی آن در «کریستین و کید» گلشیری و «محاق» منصور کوشان، یا «کوه‌نوردان» از فرخفال و بعضی از داستانهای «**نیمهٔ سرگردان ما**» از محمد رحیم اخوت به تصویر کشیده شده است. گاهی بعضی از سفرها، صرفا آرزویی است که در ضمیر پنهان آدمها نهفته است و هیچ‌گاه جامهٔ عمل به خود نمی‌پوشاند. داستان کوتاه «**سنگر و قمقمه‌های خالی**» از صادقی، و «**آه، استانبول**» از فرخفال، و داستانهای «نمایش» و «کلهٔ اسب» ازجعفر مدرس صادقی، نمونه‌هایی از این نوع سفرها هستند. اما بخش عمده‌ای از سفرها در ذهن آدمها به وقوع

می‌پیوندند. این سفرهای ذهنی نیز برای خود انواعی دارند که یکی از نمونه‌های آن، سفر به گذشته‌های تاریخی است. داستانهایی که ماجراهای آنها به‌گذشته‌های دور و نزدیک مربوط می‌شود ـ مثل «**شازده احتجاب**» گلشیری، «**تعلیق**» اخوت، و داستان کوتاه «مکتوب میرزا یحیی» از کلباسی ـ از این گونه به شمار می‌روند که در کارنامهٔ فرخفال، نمونه‌ای از این نوع وجود ندارد. بعضی از سفرهای ذهنی نیز مروری است بر خاطرات گذشته‌های نزدیک از زندگی افراد آشنا و مرتبط با راوی یا یکی از شخصیت‌های روایت که کند و کاو در کیفیت زندگی آنها وقایع داستان را رقم می‌زند. داستانهای «چشم مرده» و «مجسمهٔ ایلامی» از فرخفال و تعداد بی‌شماری از داستانهای دیگر نیز در این دسته قرار می‌گیرند. اتکا به تداعیهای ذهنی نیز گونهٔ سوم از سفرهای ذهنی است که مصادیق آن در میان داستانهای مدرن از شماره بیرون است. اما نوع فراتر از مدرن آن، که به هم ریختگی نظم روایت و اکتفا به پاره‌ها و اشاره‌ها از طریق عدول از روال معمول روایتگری است، بیشتر خاص مکتب اصفهان است.

استفاده از بافت سفرنامه برای ارایهٔ گزارش جغرافیایی، تاریخی و اجتماعی، یکی از شیوه‌های رایج در رمانهای اجتماعی عصرمشروطه بود که جمال‌زاده به عنوان بنیادگذار داستان‌نویسی نوین در ایران و پدر معنوی داستان نویسان اصفهان، از آن در بسیاری از داستانهای خود استفاده کرده است. منصور کوشان نیز که مانند فرخفال و اخوت، به رغم تعلق به نسل گلشیری و صادقی، نخستین داستانهای خود را یک دهه پس از انقلاب ۵۷ به چاپ رسانیده است، در همان اولین اثر خود که رمان کوتاهی است با نام «**محاق**» (۱۳۶۹)، حوادث بمباران شهرها و گریز مردم به مناطق دورافتاده و موضوعات مرتبط با جنگ و مهاجرت و کارنامهٔ روشنفکر ایرانی را در قالب یک روایت سفرنامه‌ای به تصویر کشیده است. کوشان نیز مثل سایر داستان نویسان اصفهان، با وسواس بسیار در پی کشف صناعت‌های جدید داستان نویسی است و البته در این راه نیز موفقیت‌هایی به دست آورده است. او نیز که مثل بهرام صادقی، به خلق موقعیت‌ها و فضاهای فراواقعی و وهم‌آلود علاقه‌مند است و این گونه عوالم را در داستانهایی چون «خواب صبوحی» ـ در مجموعهٔ «**خواب صبوحی و تبعیدی‌ها**» (۱۳۷۰) ـ تجربه کرده است، در همان حال، می‌کوشد نوآوریهای دیگری نیز در داستانهای خود به خرج دهد که یکی دو نمونهٔ شاخص آن نیز در همان داستان و نیز «پائیز و مرد» به کار گرفته شده‌اند. وارد شدن نویسنده به درون واقعیتهای داستانی خود در داستان اول، و شگردی کاملا مخالف با آن در داستان دوم: تجسم عینی یافتن شخصیتهای همان داستانی که نویسنده‌در حال نگارش آن است، با همان شخصیت مأموران خفیه که نویسنده برای آنها ساخته است و توقیف شدن نویسنده؛ تکنیکی کاملا ابتکاری است که معنای کنایی آن، همسو با همان کنایه‌گوییهای رایج در مکتب اصفهان است.

بسیاری از مشخصه‌های مکتب اصفهان را در رمان «**آداب زمینی**» (۱۳۷۱) کوشان می‌توان دید. در این رمان، که دقیقا همزمان با «**آینه‌های دردار**» (۱۳۷۱) گلشیری به چاپ رسیده است، به شیوه‌ای تقریبا همسان با «**آینه‌های دردار**»، دو روایت به ظاهر متفاوت، که یکی دردرون دیگری قرار گرفته است، به موازات یکدیگر به پیش برده می‌شود که یکی از آنها به شیوهٔ خطی و دیگری غیرخطی روایت می‌شود. تمرکز یافتن بر تداعیهای نامنظم درونی در شخصیت اصلی و استفادهٔ گسترده از عنصر تحلیل و توضیح در روایت زمینه، وتمرکز بر توصیف و روایت بسیار جزئی‌نگرانه و غیرتحلیلی در داستان درونه‌گیری شده، و غایب بودن بسیاری از عناصر داستان نویسی مرسوم چون، حادثه، کشمکش، اوج و فرود، هول و ولا، فضاسازی و شخصیت‌پردازی، از ویژگیهای ساختاری در این رمان است. تعریف‌ناپذیری، به قول خود نویسنده (۱۵/ص ۱۹۰)، یکی از خصوصیات این گونه روایت‌هاست که با عدول از اصل داستان‌گویی و نقل حوادث و وقایع، بیشتر بر نمایش موقعیتها و واقعیتها و ذهنیتها استوار شده است. نویسنده خود نیز بر این‌اعتقاد است که «هر واقعیت، با ذهن بیننده‌اش قابل رؤیت است». و «واقعیت ذهنی بمراتب عمیق‌تر و متأثر کننده‌تر از واقعیت عینی‌است» (۱۵/ ص ۱۲۳). صورت ظاهری این گونه داستانها البته بسیار ساده است، اما مفاهیم نهفته در آنها، که بخش عمده‌ای ازسادگی ساختار نیز پوششی برای استتار بخشی به آن مفاهیم است، اغلب از ابهام و پیچش برخوردار است و به صورتی اشاری و کنایی در لا به لای وقایع بازگو می‌شوند.

محمد رحیم اخوت نیز مثل منصور کوشان و بیژن بیجاری، با آن که تا حدودی تعلق به نسل گلشیری و صادقی دارد، اما داستان نویسی را بسیار دیر و در سالهای نزدیک به چهل سالگی آغاز کرده است و از این رو، او نیز به دلیل همین آغاز دیرهنگام و ذهنیت نوگرایانه، تعلق به نسل سوم از داستان نویسان ایران دارد. بعضی از تکنیک‌های به کار رفته در داستانهای او نیز تقریبا مشابه با داستانهای گلشیری است. در روایتهای او نیز، وقایع اغلب بافتی خاطره‌گونه و انباشته از حرفهای درونی راوی و حتی ترکیبی از روایت و تحلیل را به همراه‌دارند؛ به دور از هر گونه هول و ولا و تعلیق و اوج و فرود، و با کمترین مقدار از وقایع و حوادثی که قابلیت خلاصه یا نقل کردن داشته باشند. یکی از مفاهیم اساسی در داستانهای اخوت، موضوع مهاجرت است و همچنان که خود او نیز در مقدمهٔ «**نیمهٔ سرگردان ما**» (۱۳۸۰) می‌گوید، اغلب داستانهای کوتاه چندگانهٔ این مجموعه، خواسته یا ناخواسته، با این حساسیت به نگارش درآمده‌اند؛ روایتهای پاره پاره‌ای از دلایل و زمینه‌های شیفتگی جوانان به مهاجرت به کشورهای بیگانه و تأثیرات گستردهٔ عاطفی، فرهنگی، اجتماعی این مهاجرتها بر خانواده‌های آنان و نیز در استحاله بخشی به هویت و اندیشهٔ خود آنها.

در داستان بلند «**تعلیق**» (۱۳۷۸)، اخوت به تناسب موضوع و ماجرا، از شیوهٔ ایجاد تنوع در نثر و زبان داستان استفاده می‌کند. نقل و توصیف گستردهٔ یک عروسی در دورهٔ قاجار و دل مشغولی‌های راوی و استادش به هنر خطاطی که قسمت عمده‌ای از ماجرای روایت را تشکیل می‌دهد، باعث شده است که راوی متناسب با تداعیهای ذهنی خود، در هر صفحه از روایت از اشعار و عبارتهای قدیمی استفاده کند و در چندین صفحهٔ پیاپی نیز یک قبالهٔ عروسی را که دارای نثری سنگین و آهنگین از نوع نثر مصنوع موزون قدیم است، عینا و به تناوب در داخل روایت نقل کند؛ شیوه‌ای شبیه به سبک گلشیری در داستانهای «**معصوم پنجم**» و «**برهٔ گمشدهٔ راعی**». با همان تداعیهای پاره‌ای و پراکنده و زمان و مکان و موضوع و ماجرایی مشابه با «**شازده احتجاب**» که روایت زندگی شازده‌های قاجاری و طریقهٔ رفتار بی‌ترحم آنان با مردم و اطرافیان است؛ اما با حساسیتهایی دیگر و در روایتی از نظر صورت و محتوا و پیرنگ، بسیار ساده‌تر.

اخوت در «**برادران جمال‌زاده**» (۱۳۸۱) به الگوگیری کامل از روش داستان نویسی بورخس می‌پردازد. آنچه در سبک بورخس «داستان ـ مقاله» نامگذاری شده است، روش خاصی است که همواره نام او را بر پیشانی خود دارد و هر گونه تقلید از آن بسرعت ماهیت خود را رومی‌کند. اخوت در داستانهای این مجموعه دقیقا به روش بورخس، از شگرد ترکیبی داستان ـ مقاله و داستان ـ شرح احوال استفاده می‌کند. روشی با یک پیش درآمد روایتی برای وارد شدن به موضوع، که اغلب نیز با کند و کاو عاطفی در ذهن و روان راوی یا شخصیت‌همراه است و پس از ایجاد کنجکاوی و آماده کردن زمینهٔ ذهنی در مخاطب که با یک داستان به معنای متعارف سر و کار ندارد، وارد اصل مطلب شدن و عرضهٔ یک گزارش یا مقالهٔ علمی یا بازنویسی داستان‌وارهٔ یک زندگی‌نامه؛ یک شگرد کاملا آشنایی زدایانه و پسامدرن، که شیوهٔ داستان نویسی با گونه‌های نوشتاری دیگر همراه می‌شود و به اطلاعات‌دهی ساده و سر راست به خواننده می‌پردازد و با حذف فاصلهٔ تعمدآمیز و متظاهرانه‌ای که همواره بین مؤلف و مخاطب دیواری از تصنع نمایی، بی‌اعتمادی و دسترس ناپذیری می‌کشد، به جای آن صمیمیت، صداقت، مشارکت و محترم شماری شعور مخاطب می‌نشیند.

اما از آن جا که نشانه‌های اقلیمی در آثار نویسندگان نسل سوم اندک اندک مغلوب فرهنگ و هنر فراگیر جهانی گردیده است، براحتی نمی‌توان داستان نویسانی چون بیژن بیجاری، سیامک گلشیری، و جعفر مدرس صادقی را که در دوره‌ای دیگر و با دغدغه‌های کاملا متفاوت‌تری پا به عرصهٔ نویسندگی گذاشته‌اند، از پیروان مکتب اصفهان به شمار آوریم. در این میان، البته جعفر مدرس صادقی یک استثناست که بعضی از نشانه‌های خاص این مکتب را در بعضی از آثار پر شمار او می‌توان مشاهده کرد. حسن میرعابدینی بر این اعتقاد است که

«در آثار او تلاش برای ایجاد نوع تازه‌ای از رمان که ویژگی افسانه‌های کهن را داشته باشد، حس می‌شود. مدرس صادقی در بند واقع‌نمایی نیست، در دنیای افسانه‌ای او وقوع حوادث شگفت و دور از ذهن امری بدیهی به شمار می‌آید. گویی حادثه‌ها زاییدهٔ رؤیاهایند یا به قول بورخس «واقعیت یکی از اشکال رؤیا» است. از این رو داستانها سرشتی فراواقعی می‌یابند و دیگر تشخیص این که‌چه چیزی رؤیاست و چه چیزی واقعیت، آسان نیست. داستان شروعی واقع‌گرایانه دارد، اما به زودی رؤیایی در رؤیای دیگر در می‌غلتد و فضا رازآمیز و خوابناک می‌شود. وهم، سیر واقعیت را متشنج می‌کند و بحران داستان را پدید می‌آورد. قهرمان داستان با از سرگذراندن بحران، وقوفی تازه به هستی خود می‌یابد» (۲۰/ صص ۱۰۴۲ ـ ۱۰۴۳).

در گونه‌هایی از داستانهای خیال و وهم، فضاهایی مه‌آلود و وهم‌انگیز و فراتر از واقعیتهای روزمره تجربه می‌شود، و زندگی، چهره‌ای‌عجیب و رازآمیز از خود به نمایش می‌گذارد؛ چهره‌ای که بیشتر شبیه به دنیای سور رئالیسم است؛ چون واقعیتهایی است که بیشتر زمینه در استغراقهای روحی و خیالی دارد و نه عناصر و مکانیسم دنیاهای جادویی. تعدادی از داستانهای کوتاهی که در اواخر مجموعهٔ **«سنگر و قمقمه‌های خالی»** از صادقی وجود دارد از این گونه است و در میان نویسندگان اصفهان، مدرس صادقی در داستانهایی چون «سفر کسرا» (۱۳۶۸) دو باره این شیوه از نگرش به واقعیتها را که چهره‌ای مرموز و مالیخولیایی از زندگی و ذهن آدمها به نمایش می‌گذارد، به کار گرفته است. در «سفر کسرا» مردی پس از رها کردن خانه و خانوادهٔ خود، به وسیلهٔ یک خانوادهٔ شمالی، به جای فرزندشان ـ یوسف گم گشته ـ اشتباه گرفته می‌شود. پس از مدتی، هنگامی که مرد دو باره به خانهٔ خود باز می‌گردد، زنش او را نمی‌شناسد و وقتی سراغ شوهر زن را ـ که خودش است ـ می‌گیرد، خود را با همان قیافهٔ پیشین خود در خانه می‌یابد و آن گاه با حیرت و ناباوری دو باره خانهٔ خود را رها می‌کند.

مدرسی در داستان بلند **«ناکجاآباد»** (۱۳۶۹) از طریق بازآفرینی یک دنیای پر وهم و خیال فراواقعی در درون یک دنیای کاملا واقعی، محملی برای نقب زدن در زمان و کشانیدن شخصیت داستانی به دوره‌های تاریخی ـ اسطوره‌ای فراهم می‌آورد. مرد جوانی پس از گمشدن در بیابان، به دنبال یک زن آهوچران به یکی از قصرهای قدیمی هخامنشیان که دارا و اردشیر در آن زندگی می‌کنند، می‌رسد و آن گاه از طریق تونل زمان، اردشیر به دنیای امروز وارد می‌شود و علاقه‌مندی به یک زن او را در زمان حال ماندگار می‌کند و دارا نیز با زند و دل‌بستگی‌های خود در همان قرون گذشته باقی می‌ماند. علاقه‌مندی مدرس صادقی به بازنویسی شماری از متون تاریخی و ادبی ـ چون: **تاریخ بیهقی، تاریخ سیستان، فیه ما فیه، مقالات شمس، عجایب‌نامه، سیرت رسول الله، قصه‌های شیخ اشراق ، و ترجمهٔ تفسیر طبری** ـ که بخش عمده‌ای از کارنامهٔ او را تشکیل می‌دهد ـ حکایت آشکاری از عشق فردی

او و علاقهٔ جمعی داستان نویسان اصفهان به احیای بخشهایی از فرهنگ کهن ایرانی و تلفیق آن با شیوه‌های جدید جهانی است و این، همان گرایش به پسامدرنیسم است که همواره رگه‌هایی از آن را در وجود تک تک این نویسندگان می‌توان مشاهده کرد.

نتیجه

حال بر اساس آن‌چه گفته شد، می‌توان شاخصترین ویژگیهای این مکتب را به اختصار این گونه بر شمرد:

ـ کم‌نویسی و به‌کارگیری ایجاز و اختصار در زبان و ساختار/ اقتصاد کلام در اوج؛

ـ اوج‌گیری سریع و عروج به قلهٔ صناعت‌گری/ شروع و پایانی پر تعالی در داستان‌نویسی؛

ـ بهره‌مندی از ذهنیت و زاویهٔ نگرش مدرن و پیچیده؛

ـ بی‌اعتنایی به سبک‌پردازی در حوزهٔ زبان و نثر؛

ـ ایجاد تنوع در زبان و بیان به تناسب موضوع و مقال و موقعیت؛

ـ تنوع‌طلبی هنری / گریز از تقلید و تکرار و تلاش برای نوع‌آوریهای مکرر و متوالی؛

ـ درهم‌آمیزی کمدی و تراژدی / در عین بدبینی و تلخ‌نگری، استفاده از طنز و مطایبه برای تمسخر محیط و موقعیت؛

ـ گزینش‌گری با نمط عالی از وقایع و شخصیت‌ها؛

ـ شفافیت بیش از حد در گفتگوی شخصیت‌ها؛

ـ استفاده از تمام ظرفیتهای اجتماعی طنزهای روایی، به دور از بذله‌گوییهای مبتذل؛

ـ پیچیدگی بافت روایتها، به دلیل استفادهٔ گسترده از گسستهای روایی؛

ـ کنایه‌گویی پر قدرت در بعضی موقعیتها؛

ـ دوری از بن‌مایه‌های متداول رمانتیسم غنایی؛

ـ ترکیب هنرمندانهٔ شاخصه‌های داستان‌نویسی و مکاتب هنری؛

ـ نوآوریهای تکنیکی بسیار اساسی و پرتأثیر؛

ـ معنادار بودن بسیاری از نامها در بافت روایتها؛

ـ گرته‌برداری از بعضی فنون روایی در داستانهای پلیسی؛

ـ به تصویر کشیدن کنشهای روانی از طریق واکنشهای فیزیکی؛

ـ تلاش برای نزدیک کردن واقعیت داستانی به واقعیتهای معمول زندگی/ دوری از حادثه و هول و ولا؛

ـ بافت دوری دادن به ماجراها / وصل انتهای وقایع به ابتدا؛

ـ کثرت اشارات و کنایات ریز و طبیعی، برای افزودن بر دایرهٔ معنایی دلالتها؛

ـ بازآفریدن و تأویل دیگر دادن از داستانهای قدیمی؛
ـ اتکا به تصویر و صحنه به شیوهٔ سینمایی؛
ـ همزمان‌نگاری لحظه به لحظه برای تطبیق واقعیت داستانی با واقعیت عینی؛
ـ ایجاد هماهنگی بین احوال روحی آدمها و اوضاع اجتماعی با ساخت و صورت روایت؛
ـ ترکیب امکانات روایی گذشته با شیوه‌ها و شگردهای امروزی/ تلفیق سنت و مدرنیته؛
ـ پیشرو بودن در عرضهٔ نخستین داستانهای پست مدرنیستی؛
ـ پیشبرد قدرتمند و همزمان صورت و محتوا/پیوند فرمالیسم و پارناسیسم با رئالیسم و اومانیسم و... ؛
ـ بی‌توجهی به جاذبه‌های مرسوم روایی در جلب مخاطب؛
ـ برداشتن فاصلهٔ موجود بین نویسنده و خواننده از طریق مکالمهٔ مستقیم با مخاطب دربارهٔ موضوعات مربوط به روایت؛
ـ نزدیک کردن حوزهٔ روایت به حوزهٔ نقد و تحلیل؛
ـ شخصیت دادن به موجودات بی‌جان به شیوهٔ شاعران و تجسم‌بخشی به توهمات فراطبیعی/ سوررئالیسم؛
ـ خارج کردن روایت از دایرهٔ شخصیت محوری؛
ـ دستیابی به شیوهٔ اشارتی: حذف و فاصله‌گذاری و روایت پاره‌پاره؛
ـ فراروی از قاعده ها / روایت شکنی؛
ـ دگراندیشی در زبان و بیان و بافت روایی؛
ـ الگوگیری از نویسندگان بزرگ ایران و جهان؛
ـ تأکید بسیار بر هویت باختگی انسانها؛
ـ سر در گریبان نشان دادن آدمها با تعارضها و موقعیتهای پرتقابل در زندگی؛
ـ ناتوانی آدمها در برقراری ارتباط منطقی با یکدیگر؛
ـ تصویر گرفتار آمدن آدمها در تنگنای تنهایی حتی در درون خانواده؛
ـ ستیز با سلوک سنتی در کردارهای اجتماعی و ادبی؛
ـ طرح موضوعات مربوط به دغدغه‌های اصلی و محوری وجود و جامعه؛
ـ عاملیت دادن به جبر تاریخ و طبیعت و اجتماع؛
ـ اعتقاد به تعامل با غرب به جای طرفداری از تز غربزدگی؛
ـ نمای درشت دادن به تقابل نسلها؛
ـ تصویر چهره‌ای ناراضی و مبارزه‌جو از انسان، به رغم تمام ناملایمات؛
ـ وجود بن‌مایه‌های سیاسی در بنیاد روایتها به صورتی کاملا استتار شده؛

ـ گذشته‌گرایی، با بازآفرینی بعضی از واقعیتهای تاریخی و احیای اسطوره‌ها، ساختار قصه‌ها، و زبان کهن؛
ـ عمده‌سازی موضوع مهاجرت و سفر با تمام اشکال ذهنی و فیزیکی آن.

منابع

۱- ابراهیم‌پور، فریبرز: «نگاهی تازه به بهرام صادقی»: **پیک همدان**، شمارهٔ ۱۳ (۱بهمن ۱۳۷۹)، به نقل از مصاحبهٔ اول بهرام صادقی با مجلهٔ فردوسی، ۱۳۴۵.

۲- استعدادي شاد، مهدي: «داستان شاعرانگي و سياست نزد گلشيري»: **مجلهٔ سنگ** ۱۳۸۰، سايت www.Nushazar.de/sang .

۳- اسدی، کورش: «کاربرد سبک، تاثیر ادبی و وجه مشخصهٔ آثار هوشنگ گلشیری»: **مجلهٔ نافه** ۱۴/۱۳ (خرداد و تیر ۱۳۸۰).

۴- امیری، کاظم: «معنا و هویت باختگی در آثار بهرام صادقی»، اینترنت /۱۳۸۲ www.kazem-amiri.de .

۵- براهنی، رضا: « **مرگ هوشنگ گلشیری مرگ هر کسی نیست** »: **مجلهٔ بایا** ۱۲/۱۱/۱۰ (۱۳۷۹).

۶- بزرگ‌نیا، کامران: «وسوسهٔ مرگ، فکر مرگ»: **خون آبی بر زمین نمناک**، حسن محمودی، انتشارات آسا، تهران ۱۳۷۷.

۷- ساعدی، غلامحسین: «هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی»: **خون آبی بر زمین نمناک**، حسن محمودی، انتشارات آسا، تهران ۱۳۷۷.

۸- شیرزادی، علی اصغر: «روایت پیش از مرگ »: **فرهنگ و توسعه** ۴۶/۴۵/۴۴ (تیر ۱۳۷۹).

۹- شیری، قهرمان : داستان نویسی، **شیوه ها و شاخصه ها**، پایا، تهران ۱۳۸۲.

۱۰- صادقی، بهرام: «مصاحبهٔ ضرابی با بهرام صادقی»، تجدید چاپ شده در مجلهٔ عصر پنجشنبه ۳۶/۳۵ (آبان ۱۳۸۰).

۱۱- ــــــــــ : «گفت و شنود بهرام صادقی با آیندگان ادبی»: **خون آبی بر زمین نمناک**، حسن محمودی، انتشارات آسا، تهران ۱۳۷۷.

۱۲- طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی: **همراه با شازده احتجاب**، نشر دیگر، تهران ۱۳۸۰.

۱۳- عابدینی، حسن: **صد سال داستان نویسی در ایران**، ج ۱ و ۲، تندر، تهران ۱۳۶۸.

۱۴- کلباسی، محمد: **مثل سایه، مثل آب**، انتشارات نقش خورشید، اصفهان ۱۳۸۰.

۱۵- کوشان، منصور: **آداب زمینی**، آرست، تهران ۱۳۷۱.

۱۶- ــــــــــ : «داستان مرگ نا به هنگام هوشنگ گلشیری، راعی داستان‌نویسی معاصر ایران»، متن سخنرانی منصور کوشان در کانون نویسندگان تروژ، اسلو: **مجلهٔ نافه** ۱۴/۱۳ (خرداد و تیر ۱۳۸۰).

۱۷- گلشیری، هوشنگ: «هیولای درون، مصاحبه با هوشنگ گلشیری»: **مجلهٔ بیدار**، شمارهٔ ۱ (تیر و مرداد ۱۳۷۹).

۱۸- ــــــــــ : «روایت خطی، منابع شگردهای داستان نویسی در ادبیات کهن»: **باغ در باغ**، ج ۲، نیلوفر، تهران ۱۳۷۸.

۱۹- محمودی، حسن: **خون آبی بر زمین نمناک**، انتشارات آسا، تهران ۱۳۷۷.

۲۰- میرعابدینی، حسن: **صد سال داستان‌نویسی در ایران**، ج ۳، چشمه، ۱۳۷۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی