

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی - پژوهشی

سال یازدهم - شماره سوم - پاییز ۱۳۹۷ - شماره پیاپی ۴۱

مفهوم رمان نو در فرانسه و کژتابیهای آن در نویسندگان ایرانی

(ص ۲۶۷ - ۲۸۸)

ابراهیم محمدی (نویسنده مسئول) -^۱ مریم افرافر^۲

تاریخ دریافت مقاله: تابستان ۱۳۹۶

تاریخ پذیرش قطعی مقاله: تابستان ۱۳۹۶

چکیده

در این مقاله بر آنیم که درباره مفهوم رمان نو و ویژگیهای آن ابتدا توضیحاتی بیاوریم و سپس رمان نو در ایران را با توجه به مولفه‌های آن به اجمال بررسی کنیم و ببینیم که آیا نویسندگان ایرانی مفهوم رمان نو غربی را درست و دقیق درک کرده اند یا در مواردی کژتابیهایی دارند، وجوه مشترک آنها و نیز نقاط اختلاف و گاه تضادهای آنان چیست؟ رمان نو به صورتی ناقص با چند ترجمه از رمان نو غربی وارد ایران شد و آثار محدودی در رمان فارسی بجا گذاشت که با موازین اصلی این رمان چندان هماهنگ نیست، بیتوجهی به زمان خطی، ابهام و پیچیدگی وجه مشترک رمان نو ایرانی با رمان نو غربی است اما عدم تعهد و رسالت، رد موضوع و درونمایه، توجه به اشیا و برتری آنها و عدم همدلی بین انسان و جهان و مهم تر از همه انکار کامل سنت از مولفه‌های مهم رمان نو است که در رمانهای فارسی وجود ندارد.

کلمات کلیدی: رمان، رمان نو، رمان نو فارسی، نویسندگان.

^۱ - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول)، دانشگاه بیرجند (emohammadi@birjand.ac.ir)

^۲ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند (maryamafrifar@birjand.ac.ir)

۱- مقدمه

رمان در ادبیات از ظهورات مدرنیته است که در خاستگاهش یعنی اروپا پدید آمد و یک قرن بعد وارد ایران شد. تغییرات اصلی و مراحل کمال و تطور رمان در همان اروپا است. ادبیات بیش از سایر امور اوضاع جامعه و شرایط آن را آیینگی میکند و تحت تاثیر آن قرار دارد، بنابراین ادبیات مدرن اروپا نشأت یافته از اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و فکری آنجاست که با تغییر شرایط تغییر می‌کند و در کشورهایی که وارد می‌شود نوع وارداتی است که اگر نویسنده با خلاقیت خود در آن دخل و تصرفاتی نکند برای خواننده کاملاً بیگانه خواهد بود. رمان نوعی جریان در رمان نویسی است که پس از کمال رمان در فرانسه پدید آمد، در شرایطی که پیشرفتهای صنعتی دیگر اصالت انسان را به ماشین و اشیا داده و مدرنیته در یقینیات خود دچار تردید شده و فلسفه و عقلانیت پس از هگل رو به ضعف نهاده بود. اما ایران آن روز و حتی امروز جامعه‌ای سنتی است که ارزش و ضد ارزش دارد، پیشرفتهای صنعتی و اندیشه‌های فکری و فلسفی غربی در آن نیست و آنچه از مدرنیته وارد شده غیر اصیل و شبه مدرن است. ادبیات ملتها بر هم اثر می‌گذارند و هر جامعه با توجه به ظرفیتها و شرایط خود وجوهی را برمیگیرد و در وجوهی دخل و تصرف میکند. آنچه نویسنده ایرانی مینویسد هرچند تحت تاثیر رمان نو غربی باشد، اما از الزامات و سنتها و هر آنچه در جامعه ایرانی در نویسنده نهادینه شده نمیتواند میرا باشد، بنابراین رمان نو فارسی با مفهوم رمان نو غربی تفاوت دارد و البته این طبیعی است.

۲- پیشینه

در مورد رمان نو فارسی تاکنون کتاب یا مقاله مستقلی نوشته نشده است و آنچه هست غالباً درباره رمان نو غربی است. محققان این حوزه بیشتر به آثار رمان نویسان غربی که رمان نو می‌نوشتند و سیر رمان نو در غرب پرداخته‌اند و از اینرو جز چند مقاله در باب نویسندگان ایرانی که رمان نو دارند و یاد رمان نو در غرب و ویژگیهای آن، پژوهش جامع مستقلی انجام نشده است، از این نوع است: «نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران (دهه ۱۳۴۰-۱۳۵۰)» از فریده علوی؛ «مؤلفه‌های رمان نو در داستان "خواب خون" از بهرام صادقی» از عبدالله حسن زاده میرعلی و سید رزاق رضویان.

۳- رمان نو چیست؟

رمان نو از تجلیات یکی از جنبشهای ادبی معاصر است که در اواخر ۱۹۵۰ در فرانسه شکل گرفت، جریانی که به گونه‌ای متفاوت به رمان مینگرد و می‌خواهد مقابل رمان کلاسیک و

واقع‌گرایانه بایستد و آن را نقد کند. رمان نو هر آنچه مربوط به سنت و گذشته است از محتوا و ساختار به دور می‌فکند. این جریان به رغم اینکه بیش از سه دهه نپایید، اما تأثیرات پایداری برجا گذاشت و بسیاری از رمانهایی که پس از این جریان پدید آمدند، از رمان کلاسیک فاصله داشتند.

قرن بیست در اروپا قرن زلزله و بحران ارزشهاست، مدرنیته به یقینیات خود شک کرده و در تردید به سر می‌برد. در این قرن پناهگاه فکری و فلسفی نمانده و جامعه دچار بحران است. آراء مارکس، فروید و اندیشه‌های فلسفی برگسون و تردید در مورد شناخت انسان، جامعه و ادبیات را تحت تأثیر قرار داده بود، حاصل این بحرانها به رمان نیز راه یافت و تغییراتی را در ساخت و محتوای آن ایجاد کرد. (رک، داستان نویسی جریان سیال ذهن، بیات: ص ۲۱)

بنیانگذاران رمان نو میکوشیدند گونه‌نویسی از رمان و ادبیات را ارائه کنند که با اوضاع اجتماعی و با انسان معاصر متناسب باشد و زمان اکنون را روایت کند. از بین بردن ساختار کلاسیک رمان به لحاظ فنی و هستی‌شناختی از اصول مهم این جریان است. در رمان نو از نظم ساختاری رمان قدیم خبری نیست، اینجا نظم در بینظمی است.

اگرچه اصطلاح رمان نو را نخست بار «امیل آنریو» در سال ۱۹۵۷ به کار برد (جنبش‌های مهم ادبی در فرانسه، بارتولی-آنگلار: ص ۱۰۰)، ولی از دهه ۱۹۴۰ م رمان نو به عنوان صورت دیگری از پسارئالیسم ادبی پدید آمد و به تدریج گسترش یافت و در دهه ۱۹۵۰ به اوج خود رسید و تا پایان دهه ۱۹۷۰ م به عنوان یک جریان ادبی پررونق فعال بود. (پیش درآمدی بر رویکردها و مکتبهای ادبی، زرشناس: ص ۱۶۶).

رمان نو مدعی است که هرگونه اشتغال ذهنی ایدئولوژیک را دور می‌ریزد، زیرا به باور رب‌گریه، انتقال یک اندیشه، به‌کارگیری قالب سنتی را ایجاد می‌کند. با انعکاس واقعیت در رمان مخالف است و از اینکه راهبر دیگران باشد نفرت دارد، جذابیت آن در خلق بازیهای پیچیده زبانیست (تولد رمان نو، مولپوآ: ص ۳۶) و آثار ادبی سیاسی را فاقد ارزش می‌داند. (رک، رمان نو یک مکتب نبود، رب‌گریه: ص ۸۳)

در رمان نو نه جذابیت موضوع برای نویسنده اهمیت دارد، نه تسلسل منطقی حوادث و نه شخصیت‌های داستان، موضوع فقط قالبی است برای بازنمایاندن سلسله حوادثی که ممکن است هیچ ربطی به هم نداشته باشند و شخصیتها، نظیر رهگذرانی هستند که از خیابان یا

کوچه‌ای میگذرند. (پاک کنها، شهدی: ص ۸۷) این رمانها غالباً نامیدانه، بدبینانه و روان رنجورانه است. (نظریه های رمان، پاینده: ص ۱۱۸)

به باور لوسین گلدمن رمان نو در عصر ظهور نظام مصرفی و برتری اشیا بر انسان پدید آمد، اما رومن میگوید که ماجرای "رمان نو" شاید در درجه اول یک ماجرای دال باشد و اگر انقلابی روی داده است به دلیل آگاهی نویسندگان از زبان و ساختارها و قدرتهای زبانی و بازیهای بلاغی است. (رمان نو، رومن: ص ۱۵۴) نویسنده رمان نو یک داستان با آغاز و انجام نمینویسد، بلکه یک معمایی ایجاد میکند. او در صدد یافتن شیوه نگارشی نو است تا بتواند انسان معاصر را با توجه به شرایط زمانی و مکانی او به تصویر بکشد و خواننده نیز باید در این پویایی سهیم باشد. رمان نو زاده نگارش است. تصاویر، تصاویر دیگری میسازند. (تولد رمان نو، مولپوا: ص ۳۵)

در رمان نو انواع موضوعات و حوادث ذهنی، عینی، رفتارها و شخصیتها وجود دارد و فاقد نظم منطقی است (مبانی رمان نو، شمیسا: ص ۵). در حقیقت کولاژ یا کسکول انواع ادبی است و تنوع و تکثر فرهنگی در آن وجود دارد. رمان نو نویسان ابتدا در ساختار تحول به وجود آوردند، آگاهی و تسلط آنان بر تواناییهای زبانی شیوه نگارش و کاربرد ویژه زبان، رمان آنها را از رمانهای کلاسیک متمایز ساخت. (رمان نو، ذات علیان: ص ۲۰) قائل به آزادی کامل هنرمند از تمام الزامات هستند. (رمان نو، اشرفی: ص ۴۴)؛ قصد رمان نو اقناع مخاطب نیست، رمان نو خواندنی است، یعنی کلمات مسئول رساندن پیام نیستند، بلکه خود داستان را خلق میکنند (رمان شنیدنی، رمان خواندنی، رسول زاده: ص ۵). خواننده اصلی رمان نو روشنفکری است که به او آوانگارد میگویند و برایش در درجه اول رمان نو تلاشی است برای تصرف دنیایی که آن را رئالیسم پدیدارشناسانه میخوانند و در وهله بعد، گامی است جهت مبارزه با واقعیت به وسیله نوشتن. (علیه رمان نو، بدیعی: ص ۲۷۸)

زمان و مکان نامعلوم و گنگ است، توصیفی از شخصیتها جز در حد ظاهری و کوتاه دیده نمیشود و گاه اسم اشخاص به حرف اول آن تقلیل مییابد و یک سری اشخاص هم اسمی ندارند، توصیفات ظاهری و هندسی است، به طور کلی همه چیز در ابهام میگذرد. به مکان عام معتقدند و نه مکان داستانی معین. (پدیده ضد رمان، سارتر: ص ۲۶۵)

۳-۱- نویسندگان آن

در دهه پنجاه قرن بیستم گروهی که دیگر قائل به رمان سنتی و بالزاک وار نبودند در انتشارات مینویی گرد هم جمع شدند و هر یک به راه خود، اما متفاوت از جریان کلاسیک قلم زدند.

آغاز رمان نو را میتوان کتاب واکنشها از ناتالی ساروت دانست که نگارش آن ۱۹۳۲ بوده است. (عصر بدگمانی، ساروت: ص ۱۰) در همان سال او کتاب "تروپیسیم" یا "بدگمانی" را منتشر کرد که نظریاتی درباره رمان است و از سوء ظن بین خواننده و نویسنده در رمان می گوید. نقطه اوج رمان نو را باید در آثار رب گریه و رمان پاکتهای او در ۱۹۳۵ دانست. رب گریه و ساروت هر دو از داستان نویسان و تئوریسینهای رمان نو هستند. سالهای اوج رمان نو سالهای دهه ۱۹۶۰ و نیز بخشی از دهه ۱۹۷۰ است. پایگاه اصلی رمان نو فرانسه بوده است، هر چند که آثار ساموئل بکت (نویسنده ایرلندی) به ویژه "ملوی" او از بستر سازان پیدایی این نوع است. ناتالی ساروت، رب گریه، میشل بورتور، کلود سیمون، مارگریت دوراس، و تا حدودی کلود اولیه و ژان ریکاردو را می توان از نویسندگان رمان نو دانست. برخی منتقدان، میلان کوندرا را نیز در مجموع متعلق به گرایش ادبی رمان نو میدانند. (پیش درآمدی بر رویکردها و مکتبهای ادبی زرشناس: ص ۱۶۹ و ۱۷۱)

این آثار در آغاز نیمه دوم قرن بیستم ادبیات فرانسه را به طور قاطع تحت تاثیر قرار دادند. (رمان نو، رمون: ص ۱۶۸) هنوز هم آثاری در همان مسیر دهه پنجاه انتشارات مینویی وجود دارد، از قبیل آثار مونیک ویتینگ که نشان میدهد این مسیر متروک نمانده و تحت اشکال تازه‌ای حضور دارد.

۴- ویژگیهای رمان نو

رمان نو یک مکتب ادبی نیست که که شخصی آن را بنا نهاده و برایش قواعدی تعیین کرده باشد، بلکه یک جریان ادبی است و نویسندگان آن نظریات جامعی ندارند، علاوه بر اینکه رمانهای نو پیرو قواعد مشخصی نیستند و هر یک از نویسندگان به راه خود رفته‌اند. با این حال میتوان از بین نظریات آنان و آثارشان ویژگیهایی یافت که در ذیل فهرستوار بیان میکنیم:

(۱) رد موضوع و درونمایه. رمان نو مدعی است که هرگونه اشتغال ذهنی ایدئولوژیک و پرداختن به سیاست و امور سیاسی را دور میریزد، مسئول رساندن پیام نیست و با انعکاس واقعیت مخالف است.

- (۲) آزادی کامل هنرمند از تمامی الزامات، توجه چندانی به عناصر داستانی مانند کشمکش و کشش، رعایت نظم و ترتیب منطقی در داستان وجود ندارد و سنت شکن است.
- (۳) رد قهرمان سنتی و شخصیت. برخی از رمانهای نو نه راوی و نه قهرمان و نه سلسله حوادث متوالی و مشخص دارد، شخصیتها گاه اسم ندارند و یا تنها به حرف اول نامشان بسنده شده است.
- (۴) تجربه‌های جدید زبانی و خلق زبانهای نامتعارف، آنچه مهم است، ساختار و توجه به تکنیک و بازیهای زبانی است.
- (۵) زمان جریان سیال ذهن است و مکان نیز نامعین و مکان عام.
- (۶) زاویه دید و راوی مبهم است، استفاده از تک‌گویی درونی و حدیث نفس.
- (۷) پرداختن به توهم و خیال.
- (۸) شرکت دادن خواننده در رمان، برداشت از متن تا حد مشارکت، متن چند صدایی است و قابل تأویل و برداشتهای متعدد.
- (۹) عدم قطعیت و تردید، رویکردی چندگانه به حقیقت، خرق عادت، آشنایی زدایی، فرجام‌گریزی و دور شدن از انسجام منطقی در رمان تردید را القا میکند.
- (۱۰) به توصیف تفصیلی و هندسی جهان مادی و اشیا پرداخته میشود، زیرا در دنیای مصرفی برتری با اشیاست.
- (۱۲) فضا در آثار رمان نو غالباً نامیدانه، بدبینانه و روان رنجورانه است. (نظریه‌های رمان، پاینده: ص ۱۱۸)
- (۱۳) عدم همدلی انسان و جهان. (رک، رمان نو یک مکتب نبود، رب‌گریه: ص ۲۵۵)
- (۱۴) ابهام و پیچیدگی، رمان چون معمایی پیچیده است.
- (۱۵) تکرار از ویژگیهای دیگر رمان نو است، داستان به جای آنکه جلو برود با تغییرانی تکرار میشود. (تولد رمان نو مولپوا: ص ۳۴)

۵- ورود رمان نو به ایران

ادبیات تازه‌ای که با ورود مدرنیته به ایران از دوره قاجار حرکت خود را آغاز کرده بود، پس از کودتای ۱۳۳۲ به دلیل تغییر شرایط اجتماعی و سیاسی و نیز آشنایی با رمانهای جدید غربی از طریق ترجمه و نیز آشنایی مستقیم با غرب به سبب تحصیل در آنجا و آمد و رفت غربیان به ایران و تدریس در مدارس ایرانی، دچار تحولاتی شد و جریان مدرنیستی در آن رو به رشد نهاد. البته رمان مدرن در ایران چون کشورهای غربی حرکتی خودجوش و

برخاسته از اوضاع و احوال خاص اجتماعی و فرهنگی و مطالعات روان شناختی و ادبی پیشینیان نیست، بلکه بیشتر متأثر از نهضت فراگیر و جهانی مدرنیسم است. نشریاتی چون جنگ اصفهان و دفترهای روزن و اندیشه و هنر، فرصتی برای نویسندگان جوان و نوگرا بود تا آثار مدرن خود را به چاپ رسانند. (داستان نویسی ایران در سال ۱۳۷۷، میرعبادینی: ۶۵۵)

نویسندگان ما از طریق ادبیات فرانسه و روسیه با انواع جدید ادبی آشنا شدند و کوشیدند تا با تأثر از الگوها و قالبها و مضامین تازه درک جدیدی از ادبیات و کارکرد آن ارائه دهند. نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران علوی: ص ۹۲) رویکرد نویسندگان ایرانی به خلق آثار مدرن را باید تا حدودی نوعی تقلید از نویسندگان غربی دانست که گاه به دلیل دوری از محیط غربی و فرهنگ آن، با عدم درک صحیح مفهوم مدرنیته همراه بوده است، البته رمانهای فارسی در بسیاری موارد با خلاقیت نویسنده و استفاده از عنصر ایرانی آن را برای خواننده ملموستر و جذابتر ساخته است.

رمان زادهٔ جامعهٔ بورژوا و ترسیم کنندهٔ آن جامعه است (درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات، گلدمن و دیگران: ص ۳۲۸) جامعه‌ای که در ایران سابقه نداشته و بعدتر اگر طبقه‌ای به این نام شکل گرفت به معنای دقیق غربی آن نبود. شکل رمان زادهٔ فرهنگ روایی قرون وسطی و غلبهٔ ویژگیهای توده‌ای و بورژوازی بر این فرهنگ است. (همان، ۳۲۹) رمان نو زمانی در اروپا به وجود آمد که رمان سیری طولانی پیموده و چند قرن از عمر آن میگذشت و به اوج و شکوفایی خود رسیده بود، نویسندگان در صدد راه نویی بودند که از این تکرار و تقلید پرهیز کنند و با یافتن طریقی تازه و انکار اصول گذشته طریقی جدید در داستان نویسی نهند، اما در ایران رمان بیش از صد سال پس از اروپا وارد شد وامری نوپا بود و سخن گفتن از طریقی تازه و نامانوس امری نبود که خوانندگان و حتی منتقدان آن را درک کنند چه اینکه هنوز درک رمان کلاسیک نیز ناقص بود.

آغاز رمان به مفهوم مدرن آن را میتوان سال ۱۳۱۰ با هدایت و بوف کور او دانست. بهرام صادقی، صادق چوبک و هوشنگ گلشیری و... از رمان نویسان مدرن هستند که درک بهتر و عمیقتری نسبت به مفهوم رمان و دانش بیشتری از رمان غربی کسب کرده بودند. «آشنایی گسترده نویسندگان مطرح این دوره و در رأس آن صادق هدایت با غرب و تأثیرپذیری عمیق آنان از گرایشهای ادبی و هنری مغرب زمین به حدی بود که به این نویسندگان خصلتی نیمه ایرانی- نیمه اروپایی داده بود.» (داستان نویسی جریان سیال ذهن، بیات: ص ۱۸۲)

در ۱۳۴۰ داستان نویسی رو به رشد می‌گذارد و داستان نویسان می‌کوشند شیوه‌هایی نویی را در آن وارد کنند. گرایش‌های جدیدی در ادبیات بروز کرد که بازتاب پدیده اجتماعی بود، یکی از این گرایش‌ها رمان نو است. (نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران، علوی: ص ۹۳)

«در ۱۳۴۷ ابوالحسن نجفی در دفتر ششم جنگ اصفهان ترجمه‌ای از فصل اول رمان پاک‌کنها را ارائه نمود. ابوالحسن نجفی، برادران گلشیری، محمد حقوقی نسل جدیدی بودند که می‌کوشیدند فرم ادبی تازه‌ای ارائه کنند. نویسندگان جنگ اصفهان در داستان‌هایشان توجه ویژه‌ای به رعایت صناعت رمان نو داشتند.» (همان: ۹۵)

گرچه شاید بتوان سال ۱۳۴۷ را سال آغاز ترجمه رمان نو به فارسی دانست، اما پیشتر از آن نویسندگانی چون صادق هدایت، چوبک و گلشیری با این جریان آشنا شده بودند، زیرا زبان فرانسه می‌دانستند و از ادبیات و جریانات ادبی با خبر بودند. البته تعداد رمان‌های نو ترجمه شده و مقالاتی در آن باب تا به امروز محدود و اندک است، که همین سبب عدم فهم دقیق از آن بوده است.

رمان نو در سال ۱۳۴۸ با شازده احتجاب گلشیری و ملکوت بهرام صادقی در ۱۳۵۰ در ایران شکل گرفت. بسیاری از فرم‌هایی که صادقی در داستان‌هایش به کار برده است، برای اولین بار در ایران به کار رفته و الهام‌بخش نویسندگان پس از او بوده است. داستان‌هایش اغلب هیچ‌گونه تطابقی با الگوهای متداول ندارند و به نوعی ادبیاتی تازه در ایران است. خود صادقی با آثار جهان و جریان مدرن ادبی آشنا بوده و آثارش را با رمان نو مقایسه می‌کرده است. (همراه با شازده احتجاب، طاهری و عظیمی: صص ۳۳، ۱۹، ۳۴ و ۲۷) گلشیری نیز نامش با نام رمان نو، داستان نو و افکار نو همراه است، منوچهر آتشی عمده هنر گلشیری را در خلق اثری نو میدانند و می‌گویند: «شازده احتجاب را میتوان نقطه شروع درخشان رمان نو در ایران به شمار آورد» (همان: ۹۶)

البته آنچه که نویسندگان ما نوشتند و برخی به عنوان رمان نو می‌شناسند رمان نو به معنای حقیقی آن نبود و عناصر سنتی جامعه ایران و رمان کلاسیک در آن به وفور یافت می‌شود و همین سبب شده که با گذشت ۵۰ سال از ورود رمان نو به ایران تعریف مشخصی از آن ارائه نشده باشد و از بوف کور تا یکلیا و تنهایی هدایت و از تقی مدرسی تا هوشنگ گلشیری و احمد محمود در شمار رمان نو و رمان نویسان نو قرار گیرند. (نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران، علوی: ص ۱۰۳) از آنجا که رمان نو خود در

خاستگاهش چندان نپایید و آثار زیادی برجای ننهاده در کشور وارد شده نیز نمیتوانست آثار عظیم و کثیری بیافریند.

۶- مولفه های رمان نو در رمانهای نو فارسی

ارزش هر اثر هنری در آن است که نویسنده تا چه حد در سبکی که برگزیده موفق بوده و موضع نگاه و نگرش او تا چه حد با آن سبک و تکنیک همخوانی دارد، در اینجا نیز ضروری است که ما بر همین راه برویم و از میان آثاری که میتوان عنوان رمان نو بدانها نهاد بررسی کنیم که آیا نویسنده از عهده این مهم برآمده و یا نه و نیز تا چه حد توانسته اصول این نوع را با خلاقیت خود رعایت کند، چه اندازه نبوغ داشته و چه میزان تقلیدی است. با توجه به مولفه هایی که برای رمان نو برشمردیم به بررسی آنها در رمانهای نو ایرانی یعنی ملکوت بهرام صادقی، شازده احتجاب، آیینی های دردار گلشیری، اسفار کاتبان و ملکان عذاب ابوتراب خسروی از شاگردان گلشیری میپردازیم.

پرداختن به توهم و خیال، جریان سیال ذهن، زاویه دید و راوی مبهم، ابهام و پیچیدگی و انکار باورها از مواردی است که در برخی از این رمانها تا حدی و گاه ناقص و باکژتابیهایی میتوان یافت؛ سایر مولفه ها در این رمانها وجود ندارد، مضاف بر اینکه حضور پررنگ عناصر سنتی را در آنها شاهدیم.

۶-۱- پرداختن به توهم و خیال

در شازده احتجاب، شخصیت محوری داستان شازده ای است گرفتار ذهنیات و خاطرات خود، کسی که با عکس آدمهای مرده ارتباط برقرار میکند. وی برای جبران نداشته هایش کلفت خانه را بدل به همسر مرده اش کرده و با توهمات خود به دنبال شناخت خودش می گردد. البته از آن جهت که شازده شخصیتی بیمار و پریشان احوال است، طبیعی است که با خیالات و توهماتش به سر ببرد و از این رو به نوعی داستان شرح احوال مردی پریشان خاطر است و نه پرداختن به توهمات شخصیتی عادی، اما در رمان نو شخصیت های عادی، داستان را گرفتار توهم میکنند.

در اسفار کاتبان این ویژگی بهتر رعایت شده است، آدمها سایه ای هستند که در مرز بین واقعی بودن و تخیل قرار دارند، حتی سعید که محوریت رمان است خود را شیئی همچون اشیاء خانه و میراث کابوسهای پدر میدانند: «همه چیز این خانه باقیمانده کابوسهای پدر هستند که حتی جسمیت وجود من هم یکی از اشیا باقیمانده از آن

کابوس‌هاست ولی سکوت کردم.» (اسفار کاتبان، خسروی: ص ۳۱) و در جایی دیگر خود را نه فرزند پدر بلکه نطفه کابوس شاه منصور با مادرش میدانند. (رک همان: ۱۱۹ و ۱۲۰)

۶-۲- جریان سیال ذهن

در شازده احتجاب باز بین رفتن زمان نجومی و جایگزینی زمان ذهنی که تقدم و تاخر ندارد مواجهیم. گلشیری چون رمان نوییها زمان خطی را به کناری مینهد و زمان سیال ذهن را به کار میگیرد، نه به صورت تقلیدی بلکه خلاقانه. رمان سه نسل را نشان میدهد اما نه به ترتیب زمانی، از هر کجا داستان را باز کنیم میتوانیم بخوانیم، زیرا داستان اول و آخر ندارد. شازده رو به مرگ در کنجی نشسته و خاطراتش را مرور میکند، اما این خاطرات به ترتیب توالی زمانی نیست؛ خاطرات جد کبیر، پدربزرگ، پدر، مادر و عمه‌ها و فخرالنسا و ... بدون نظم در رمان روایت میشود. مثلا شازده خاطراتی از فخرالنسا به خاطر می آورد (شازده احتجاب، گلشیری: صص ۱۴ تا ۱۶) و دو صفحه بعد به یاد فروش اجناس خانه به بهبودی می افتد (همان: ص ۱۸) در حین این خاطره، خاطره افتادن مراد از کالسکه به یادش می آید.

رمان کوتاه آینه‌های دردار نیز هرچند در واقع سفرنامه‌ای است که گزارش میشود، ولی شیوه روایت همان «شیوه سیال ذهن» است. قویترین نمونه جریان سیال ذهن را در ابتدای داستان میبینیم که نویسنده در پایان به آن باز می‌گردد، سؤالی که در ابتدای داستان مطرح میشود که او کیست و کجایی است، در پایان داستان پاسخ داده میشود که او متعلق به ریشه‌هایش و زبانش و فرهنگش است: «... کی و کجا، او کجا بود، کجایی بود. او که هر بار تکه‌ایش را به این و آن داده بود و حالا باز نشسته بود... کجایی من؟» (آینه‌های دردار، گلشیری: ص ۶) در انتهای داستان در حین گفتگو با صنم بانو و حدیث نفس با خودش میگوید که کیست و کجایی است. (رک، همان: صص ۱۳۸ و ۱۵۱ و ۱۱۱)

۶-۳- زاویه دید و راوی مبهم

در ملکوت زاویه دید گاه سوم شخص است و گاه اول شخص، حدیث نفس در این رمان به خوبی به کار رفته و گفتگوهای اشخاص داستان اغلب با خودشان و به صورت حدیث نفس است چه آنجا که دکتر حاتم جنایات خود را مرور میکند و چه آنجا که م. ل. خاطراتش را به یاد می‌آورد، اما راویان مبهم نیستند و در هر بخش مشخص است که چه کسی روایت می‌کند.

در شازده احتجاب با تغییر زاویه دید رو به رو هستیم. راوی گاه حدیث نفس شازده است و گاه تک‌گویی درونی فخری و البته به اذعان گلشیری آنجا هم که ذهنیات فخری است،

ذهنیات فخری از زبان شازده مطرح است (شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، شیری) و در کل فقط شازده فکر میکند. پنج راوی گوناگون به روایت میپردازند: دانای کل محدود به شازده، دانای کل محدود به فخری، شازده (که به تک گویی درونی میپردازد) و فخری (که به حدیث نفس میپردازد) و گلشیری. ساختار داستان تو در توست و هر بند خاطره‌ای از جایی است که پیوند آنها همان شازده احتجاب است. گاهی راوی از بندی به بند دیگر تغییر می‌کند. گاهی راوی فخری است و گاهی فخر النسا و گاه شازده و یا نویسنده. به عنوان نمونه صفحه ۶۱ روایت از زبان فخرالنسا می‌آید: «لیوان پایه بلند خالی شده بود. باز ریخت. هر چه گفتم: فخری جان، وقتی شازده سر به سرت می‌گذارد اینقدر بلند نخند... دختره عین خیالش نبود» و در صفحه ۶۲ داستان از زبان فخری روایت میشود: «...لیوان پایه بلند خالی شده بود، فخرالنسا بلند شد، سبک شده بود...».

در آینه‌های دردار نیز روایت در روایت است و راوی از اول شخص به سوم شخص تغییر میکند. این ویژگی در اسفار کاتبان و عقب و جلو شدن روایتها و پراکندگی راویان و روایتها برجسته‌تر است. در جایی راوی سعید است و با خود در مورد چگونه نوشتن حدیث نفس دارد: «تا شانه به شانه اقلیما قدم بزنم یا که رو به رویش بنشینم و طوری که حس نکند، به او خیره شوم. هر چند که او همیشه حواسش به همه چیز بود... باید در این متن همه چیز را بنویسم و او را طوری بنویسم که کلمات وجودش همانطور باشد که بود.» (اسفار کاتبان، خسروی: ص ۴۳)

و در جایی زلفا روایت میکند: «در فواصل نخلها قالی بزرگ ایرانی پهن کرده و میز و صندلی چیده و روی میزها را پارچه قلمکار کشیده بودند. سرجان اورل در حال نوشیدن چای بود که متوجه ورود من شد. لباس شب پوشیده بودم یک لباس مناسب برای جشن شبانه... گفت: حدس میزنم لیدی جیمز باشد. لبخند زد...» (همان: ص ۱۳۱، نیز رک ص ۱۶۰) و در جایی راوی اقلیما است (رک، همان: ص ۱۳۴) اما این روایات سبب ابهام چندانی نشده و به شیوه رمان نوییها نیست بلکه با سنت ادبی ما در آمیخته و نحوی خاطره گویی افراد داستان است.

۶-۴- ابهام و پیچیدگی

قدرت فنی گلشیری در خلق شیوه‌ای ابهام آمیز قابل توجه است که طی آن زمانها و حوادث و مناظر در هم میریزد و با یکدیگر تداخل میکند. تا صفحه پنجاه نمیتوان دریافت ماجرا چیست و چه اتفاقی در حال رخ دادن است. نقل قول در نقل قول، خاطره در خاطره، زمان در زمان

و اطلاعاتی پراکنده از شخصیتها در داستان وجود دارد که موجب میشود خواننده معمولی پس از خواندن چند صفحه اول کتاب را به کناری نهد.

در اسفار کاتبان سیالیت متن، سیالیت پرسوناژها، سیالیت داستانها، سیالیت زمان و مکان متن را تا حدی مبهم کرده‌است. خسروی روایتی را نیمه رها میکند و در جایی دیگر آن را ادامه میدهد و بر خواننده است که رشته روایتها را در دست داشته باشد تا بتواند ماجرا را دریابد؛ مثلاً در مورد مرگ آذر از همان ابتدای رمان ابهاماتی وجود دارد و به مرور تا حدی بر خواننده روشن میشود (رک. اسفار کاتبان، خسروی: ص ۱۳) رود راوی و آینه‌های دردار چونان رمانهای سنتی است و گاه به دلیل رفت و آمدهای زمان کمی داستان مبهم میشود ولی در مجموع داستان به صورتی آشنا به پیش می‌رود و روشن است.

۶-۵- انکار باورها و ایدئولوژی

رد سنت و باورها را تا حدی در ملکوت صادقی میبینیم گرچه به صورتی پنهان و با تردید بدان پرداخته است، به خلاف رمان نوییها که در این باره تردیدی ندارند. صادقی در جایی از گدایی قاری قرآن میگوید و بخش پایانی آیه را میخواند که معنایی ناقص و ضعف و ناتوانی را به ذهن متبادر می‌کند. (رک، ملکوت، صادقی: ص ۲۶) از رستاخیز بیداری انسان به رستاخیز عالم اشاره میکند و هردو را مورد تردید قرار میدهد (همان: ص ۳۳) بین قبول آسمان و زمین در تردید است: «شما همیشه با خودتان در جنگید و همانطور که بارها گفته اید نمی‌دانید که زمینی را باید قبول داشت و یا آسمان را و پناهی و رفیقی هم ندارید. کسی نبوده‌است که روزی حتی به حرفتان گوش بدهد چه رسد به اینکه گرهی از کارتان باز کند و جوابی به مشکلاتتان بگوید...» (ملکوت، صادقی: ص ۳۹)

در رود راوی نیز با جامعه‌ای مذهبی مواجهیم که تیرگی و ستم و ریا و فریب و جهل از در و دیوار آن میبارد، رهبران دینی که خود در عیش و قدرت و ثروت و سلامت به سر میبرند، مریدان و باورمندان به فرقه را به تسلیب و تسعیر و مثله شدن رهنمون میشوند. با فرقه قشریه به ظاهر مخالفند ولی خود در آنجا تعلیم دیده‌اند، آنچه دیگران را نهی میکنند خود انجام میدهند و... کیا که پدر و مادرش مشخص نیست و در لاهور به قشریه پیوسته، جانشین رهبر فرقه میشود.

اسفار کاتبان که ماجرای قدیسان است و گفتگوی ادیان، نقش قدیسان در جامعه را موضوع تحقیق سعید و اقلیما قرار میدهد (رک، اسفار کاتبان، خسروی: ص ۱۶). از قدیسان، چه آنها که در گذشته بوده‌اند و چه آنان که هم اینک حضور دارند، تقدس زدایی میکند و وجود

آنان و سخنانشان را سبب تباهی میدانند (رک همان: صص ۲۸ و ۶۹، ۸۰ و ۸۶)، چنانکه خواجه کاشف الاسرار که در هر دوره به گونه‌ای است با هیئتی و شخصیتی و آیینی، با پیشگویی خود موجبات مرگ فرزندان شاه منصور میگردد. همه ادیان را یکی میدانند و از این روست که روایت قرآن از در آتش افکندن حضرت ابراهیم و سرد شدن آتش را در مورد شدرک یهودی به کار میبرد. (رک همان: ص ۶۸، نیز صص ۴۷ و ۷۴)

در اسفار کاتبان به یکباره سنت انکار نمیشود اما تقدس زدایی وجود دارد. (رک همان: ص ۳۹) خواجه کشف الاسرار شخصیت مقدسی است که معشوقه‌ای دارد و نه همسر، معشوقه‌اش را در شهر به عنوان زنی بدکار میشناسند و خواجه در عین حال که منکر این مسئله نمیشود، میگوید که او همان بلقیس حضرت سلیمان است. یکی دانستن زنی که در قرآن به عقل و درایت معرفی شده با بدکاره‌ای هندی تقدس زدایی و قبح شکنی است: «آن زن روسپی است که ما او را در لاهور دیده‌ایم و خواجه میفرماید هر که هست زنی هست که در جهان جاری است و دلیل ما حضور اوست» (همان: صص ۳۵، ۳۶ و ۳۷)

انکار سنت را تنها در مورد مقدسات میبینیم، اما سایر عناصر چون عشق، ازدواج، جامعه مردسالار، خانواده و... وجود دارد، اما رمان نو با هر آنچه رنگ سنت داشته باشد مخالفت است. در گلشیری سنت‌ها پررنگ است، نثرش شاعرانه و عاطفی است، عشق به ویژه در آیین‌های دربار برجسته است، نویسنده دل‌بسته به ریشه‌ها و زبان و فرهنگ نمیتواند یکسره سنت را رها کند و نسبت به آنچه پیرامونش میگردد وقعی ننهد و کلمه‌ای ننویسد، او زندگی ایرانی را مینویسد آنجا که روایاتی از ایران می‌آورد، از مراسم و مناسک ایرانی تا حافظ خوانی و شطریات روزبهران و... در رمانهای خسروی نیز نثر تاحدودی عاطفی است و عشق در رمان وجود دارد به ویژه در اسفار کاتبان بین اقلیما و سعید.

۷- کژتابیهای رمان نو ایرانی

۷-۱- رد موضوع و درونمایه

از عناصر رمان نو رد موضوع و درونمایه است و آنطور که در این رمانهای فارسی شاهدیم همه آنها موضوع و درونمایه و پیام دارند. ملکوت بهرام صادقی موضوعش پوچی است، در ابتدای داستان به آیه‌ای از قرآن «فَبَشِّرْهُم بِعَذَابِ أَلِيمٍ» اشاره میشود که حاکی از درونمایه و هدف و پیام داستان است. یأس، ترس، پوچی و تردید از درونمایه‌های ملکوت هستند. (رک، اسفار کاتبان، خسروی: صص ۵۳ و ۵۴ و ۵۵)

موضوع اصلی شازده احتجاج خودشناسی شازده است و موضوعات فرعی مثل ظلم شاهان، نظام ارباب رعیتی و... در ذیل آن قرار دارد. درونمایه داستان عدم خودشناسی است و نیز اعتراض به ظلم حاکمان. در آیین‌های دردار نیز گلشیری از مهاجرت به غرب میگوید و در سراسر رمان آن را وامیکاوود و به مخاطب پیام ماندن در وطن را میرساند، بنابراین رمان متعهد است، به خلاف رمان نو که قائل به پیام و تعهد نیست. خود گلشیری شخصیتی سیاسی است و به گفته سپانلو اثرش نیز سیاسی است، (چرا داستان می نویسیم؟، گلشیری: ص ۷۷۰) چنانچه در شازده احتجاج اعتراض به ظلم شاهی و انتقاد اجتماعی وجود دارد و در آیین‌های دردار نیز اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان شاه و زندان و ترس و خفقان حاکم بر جامعه آن زمان را ترسیم میکند و به بررسی وضع زندگی در ایران و غرب میپردازد. نویسنده ایرانی قائل به تعهد است و به آنچه پیرامونش میگذرد احساس وظیفه میکند و نمیتواند نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی پیرامونش بیتفاوت باشد.

۷-۲- رد قهرمان سنتی و شخصیت

در این رمانها با شخصیتهایی مواجهیم که در طول رمان با شخصیت آنها و تا حدی با ظاهر آنان آشنا میشویم. همه شخصیتهای نام دارند، تنها در ملکوت است که برخی شخصیتهای یا نام ندارند و یا با ویژگیهای ظاهریشان نامیده شده‌اند مانند مرد چاق، کارمند جوان و یا ناشناس. بیمار دکتر حاتم هم به حرف اول نامش بسنده شده که م.ل است، اما به هر حال شخصیتند و در طول داستان دیدی کلی نسبت به آنها پیدا میکنیم.

دراسفار کاتبان نیز با شخصیتهای مواجه نیستیم، بلکه با تکثر شخصیتهای واحد در در دوره‌های مختلف روبه رو هستیم، شخصیتهایی که در قالب کلمات جاودانه شده‌اند و نمی‌میرند و با هر بار خواننده شدن زنده میگردند و حیاتی دوباره مییابند و با هر خوانش خواننده‌ای به هیئت همان خوانش در می‌آیند، همانطور که خواجه کاشف الاسرار هر دور به شکلی و به دینی ظاهر می‌شود و یا اقلیما که با کتابت سعید در قالب کلمات زندگی مجدد مییابد و جاودانه میگردد.

۷-۳- آزادی کامل هنرمند از تمامی الزامات

نویسنده ایرانی رمان نو نمیتواند خود را از الزامات رها کند، او همچنان مقید است به موضوع و درونمایه، بر آن است که نوشته‌اش پیامی برساند، نمیتواند شخصیت را کنار نهد و باورها و ارزشها را یکباره رها کند. در شازده احتجاج تنها رها شدن از زمان خطی را میبینیم، اما سایر عناصر داستان وجود دارد گرچه این عناصر کم رنگتر شده‌اند؛ مثلا در مورد مرگ

فخرالنسا و یا حتی مرگ خود شازده با نقطه اوج در داستان و یاگره افکنی نیرومندی مواجه نیستیم بلکه نویسنده با بیانی ساده و عادی چون سایر قضایا آن را بیان میکند. در ملکوت با اینکه نویسنده با امری غیر عادی یعنی ورود جن به شکم آقای مودت آغاز میکند، اما چون سایر داستانها ماجرا را به پیش میبرد، از خاطرات م. ل و دکتر حاتم و از شخصیت‌های داستان میگوید، زمان و مکان و توصیفات طبق روال داستانهای قدیم است.

در اسفار کاتبان داستان با تحقیق کلاسی سعید و اقلیما آغاز میشود و به شرح ماجراهایی میپردازد که در طول این تحقیق بر آنها میروند و عشقی که بین آن دو شکل میگیرد، در این حین خاطراتی را بازگو میکنند و داستانهایی را از کتاب تاریخی میخوانند. داستان روایت در روایت است چون مثنوی مولانا و متون مقدس، بنابراین سبکی است مسبوق به سابقه و نه گونه ای نو و رهایی از الزامات.

۷-۴- تجربه‌های جدید زبانی و خلق زبانهای نامتعارف

زبان این رمانهای نو تفاوتی با زبان سایر داستانهای کلاسیک ندارد. البته ابوتراب خسروی در داستان هایش خلاقیت‌های زبانی دارد که سبک ویژه اوست و آن استفاده از نثر کهن فارسی و در آمیختن آن با زبان امروزی است. خسروی در رود راوی آنجاها که روایت تاریخی میخواند با استادی و مهارت نثر کهن رایج در کتب عرفانی را به کار میگیرد و یا در اسفار کاتبان نثر کهن را با نثر معاصر و نثر دوره قاجار تلفیق میکند. برای مثال در جایی از زبان دوران قاجار استفاده میکند:

«به من گفته شده بود که به، سفارت کبرای دولت فخریه بریتانیا در تهران تلگرافی دستور داده شده که ساپورتهای لازم برای مساعدت من انجام گیرد.» (خسروی، ۱۳۸۰: ۱۲۱)

و یا در جایی همان وصفی که در متون عرفانی ما از عارفان شده است را در مورد عارفان و قدیسان میآورد و سپس آن به شرح اعمال و اقوال آنان میپردازد: «ولی مردان خدا عالمان علوم خفیه نیستند حکمایی هستند که حکمت میدانند. کاشفان لسان اشیا هستند مرد خدا ترجمان زبان اشیا است و به جغرافیای ازمنه اشراف دارد. و با اشیا به مناظره میپردازد. حکیم صدای سوگواری اشیا را میشنود که مصایب خود را باز میگویند که شرح رنج خود میگویند و مویه میکنند یا که به نشانه شادی آواز طرب میخوانند، گاهی هم که شیئی از سکون خود ناشاد است، قصد هجرت از حدود ازمنه میکنند.» (خسروی، ۱۳۸۰: ۳۷)

چند زبانی، نامه نوشتنها، سفرنامه، بازنویسی و بازخوانی از ویژگیهای زبانی اسفار کاتبان است که هرچند بدیع و سبکی ویژه است، اما بازی تازه زبانی و خلق زبانی نامتعارف نیست،

بلکه درآمیختگی زبانی است که زمانش سرآمده با زبان امروزی؛ و حال آنکه از اصول رمان نو است به دور ریختن هر آنچه مربوط به گذشته است.

۷-۵- مکان

مکان در رمان نو مکان عام است و نامشخص اما ما در این رمانها مکانی چون داستانهای کلاسیک داریم، اگرچه در مواردی به صراحت مشخص نباشد. در رود راوی از لاهور و فارس که مکانهایی آشنا هستند گرفته تا رونیز خیالی سخن می‌رود، مکانهایی که ماجراها در آن اتفاق می‌افتد و خواننده را در بیمکانی سرگردان نمی‌کند. در اسفار کاتبان بستر اصلی داستان که زندگی سعید و اقلیما در آن میگذرد تهران و شیراز است، همین طور است ارگ حاکم ولایت فارس در روایت احمد و بوشهر در روایت زلفا. حتی از محله و خیابانها نیز نام میبرد: «همه کتاب فروشیهای پشت ارگ را پرسه زدم و راه افتادم. از آنجا تا خانه راهی نیست، به خصوص که میشود از خیابان فرمانیه راه را میان بر زد.» (خسروی، ۱۳۸۰: ۱۵۷)

«گویا روزی هم در جوار یکدیگر از شهر خارج شده و در کنار رودخانه کر، نهار صرف نموده‌اند.» (خسروی، ۱۳۸۰: ۱۰۹)

«فقط صدای موتور اتومبیل می‌آمد که خیابان فردوسی را طی میکرد. بعد راننده به خیابان رودکی پیچید و در ابتدای رودکی بود که پیرمردی که بغل دستم نشسته بود، به فارسی چیزی زمزمه کرد.» (خسروی، ۱۳۸۰: ۱۵۸)

۷-۶- تکرار

تکرار از ویژگیهای دیگر رمان نو است، داستان از دنیایی پریشان و نامنظم میگوید که به سختی میتوان آن را توضیح داد، با این همه رمان است و وظیفه اش خلق داستان، اما داستان به جای آنکه جلو برود با تغییرانی تکرار میشود. (تولد رمان نو مولپوا: ص ۳۴) در رمان نو ایرانی تکرار را نمی بینیم، بلکه داستان به جلو می رود، گرچه گاهی به عقب برمیگردد و داستانی از گذشته را نقل میکند، مانند شازده احتجاب که به مرور خاطرات مشغول است، اما این خاطرات هیچ یک تکراری نیست و به پیش میرود و یا در رود راوی به شرح احوال و ماجراهای کیا از لاهور و رودراوی تا رونیز فارس میپردازد و یا از حضرت مفتاح و عموی کیا سخن به میان میآورد، ولی در هیچ یک از اینها تکرار نمی بینیم، حتی در مورد شفاخانه رونیز و تسعیر و مثله کردنها نیز تکراری در کار نیست و در مورد هر شخص و نوع مواجهه او با تسعیر تفاوت وجود دارد. رمانهای نو ایرانی به خاطر وجود اشخاص متعدد تکرار را بر نمی

تابند و اگر تکراری هم هست در حد جمله و عبارتی است که نویسنده می‌خواهد اهمیت آن را به نویسنده گوشزد کند.

۷-۷- شرکت دادن خواننده در رمان

در رمان نو نویسنده برای خواننده جای خالی زیاد می‌گذارد که با خیالش آنها را پر کند، ساختارهای سنتی را میشکند تا نو بنویسد و خواننده را در متن مشارکت دهد. عدم التزام به عناصر داستان و ابهام در شخصیتها و مهمتر از همه باور به بدگمانی بین خواننده و نویسنده (رک رمان نو، ذات علیان، ص ۲۲) سبب ابهام متن و تأویل پذیری آنها شده است در صورتی که رمان نو ایرانی همچنان در بند الزامات عناصر داستان و سنتها و عادات و باورهای گذشتگان است و بنابراین تنها نویسنده است که سخن میگوید و خواننده تسلیم او. در شازده احتجاج به خاطر زاویه دیدهای مختلف و جریان سیال ذهن و پریشان حالی شازده به عنوان شخصیت محوری کمی با دشواری در فهم مواجه هستیم، اما این بدان معنا نیست که خواننده خود متن را با خیالش بدان گونه که خواست دریابد و از آن پایانی را نتیجه بگیرد، بلکه نویسنده تنها مینویسد و با اطلاعاتی هرچند پراکنده که به خواننده در طول رمان میدهد جایی برای مشارکت خواننده نمی‌گذارد و تنها وظیفه خواننده آن است که این داده ها را به هم پیوند دهد. در سایر رمانها نیز آغاز و انجام و هدف داستانها برای خواننده روشن است و نیازی به مشارکت او نیست.

۷-۸- عدم قطعیت و تردید

در ملکوت با نوعی ابهام و تردید مواجه هستیم و نه با عدم قطعیت به عنوان اصل یقینی که نویسنده بدان رسیده و می‌خواهد آن را به تمامی امور تسری دهد، بلکه نویسنده بین آسمان و زمین و ملکوت و ناسوت مردد است و نمیداند کدام یک را بپذیرد. در رود راوی و اسفار کاتبان نیز داستان حول موضوع معینی شکل میگیرد که دین و جامعه دینی است و نویسنده در قالب داستان آن را به تصویر میکشد و نقد میکند. گرچه به دلیل اشارات تاریخی غیر واقعی و رفت و آمدهای زمان و آمیختن با خیال فهم داستان کمی دشوار شده است، اما هدف داستان و آنچه میگوید روشن است و اشخاص داستان با قطعیت نظر می دهند. حتی در شازده احتجاج که تلاش شازده است برای شناخت خود، نویسنده به طور قطع میگوید که شناخت از خود غیرممکن است، گذشته از اینکه تردیدها را در وجود شخصی پریشان احوال به تصویر کشیده و نه شخصیتی عالم و عاقل.

۷-۹-فضا

فضای رمان نو غالباً تیره و تاریک و پر از یأس و ناامیدی حاصل از جهان بینی و تردیدها و باور به عدم قطعیت است. اما در رمان نو فارسی این تیرگی رنگ تصنع دارد و بیش از آنکه حاصل باور نویسنده و سرگردانیهای فکری و روحی و ایمان به عدم قطعیت او باشد به خاطر خلق صحنه‌هایی وحشت‌زا، القای ترس و پوچی و مشکلاتی زندگی است. در ملکوت فضای تاریک ناشی از اندیشه پوچی است که در سرتاسر رمان حضور دارد، به خلاف رمان نوییها که معتقدند جهان نه پوچ است و نه با معنا (رمان نو، ذات علیان: ص ۲۳). یأسی که در ملکوت وجود دارد حاصل پوچ بینی جهان است. صادقی در این رمان فضایی دهشت آفرین خلق کرده است، وحشت از مرگ و صحنه‌های تاریک قتل (ادبیات داستانی، صادقی: ص ۲۴ و ۲۵، نیز رک، همان: صص ۴۲، ۳۶، ۲۲، ۱۸، ۲۴).

در شازده احتجاب این فضای تیره به خاطر مشکلاتی است که شازده و جامعه با آنها مواجهند و به گونه‌ای ترسیم واقعیت‌های تلخ و ظلمی است که در جامعه وجود دارد. توصیفاتی که نویسنده از حالات اشخاص و رفتارهای آنان میکند، ترسیم کننده افسردگی و ناامیدی است. شازده‌ای بیمار که سرش را در دستانش پنهان کرده، مدام سرفه میکند و به یاد بیماری موروثی سل و سرفه اجداد و همسرش میافتد، خاطرات تیره و رفتارهای ظالمانه خاندانش را مرور میکند. شازده‌ای که تنها بازمانده از نسل رو به انتهاست، در خانه‌ای نمود که بوی نم میدهد با کلفتی به سر میبرد و مراد که هر روز خبر درگذشت آشنایی را برای او میآورد. افسردگی فخرالنسا و فخری که در خانه محبوسند، مرگ تدریجی فخرالنسا و نگرانی فخری از آن و از زندگی خودش، نگرانیهای شازده از اینکه مثل اجدادش با قدرت نیست، از اینکه نمیتواند فخرالنسا را بشناسد و در نتیجه در شناخت خود نیز ناموفق است و... همه و همه فضا را برای خواننده تیره و تاریک جلوه داده است.

در رود راوی داستان بسیار تیره و یأس آلود و منزجر کننده و جنون آور است، به ویژه تکرارهای وضع بیمارستان و تسعیر آدمهای آنجا حس تیره‌ای به خواننده منتقل میکند، بیمارستانی که گورستان هم دارد یعنی از ابتدای ورود، شخص متوجه میشود که سرانجامش در این بیمارستان به مرگ و قبرستان میرسد: «یک روز قبل از واقعه تسلیم گایتیری شار، خانم موید در گزارشی که درباره وضعیت وی نوشته بود، مرا مستحضر کرد که فردا ساعت پنج صبح پای چپ گایتیری شار در جراحیخانه بخش زنان مسلوب خواهد شد... و بعد از

تسلیب عضو سلبی به وسیله عملی قبرستان دارالشفا حمل گردید و در گوری به نام گایتیری شار مدفون شد.» (رود راوی، خسروی: ص ۱۹۳)

در این رمان با اکثریتی از جامعه‌ای بیمار مواجهیم، آدمهایی که نه تنها از نظر جسمی بیمارند بلکه از نظر روحی نیز دچار مشکلند و این بیماری روحی آنها از اینجا بیشتر هویدا می‌شود که به از دست دادن اعضای خود خوشحالند و دوست دارند اعضای مصنوعی داشته باشند. (رک، همان: صص ۱۰۴ و ۱۰۵) البته بیشتر فضای تاریخ رود راوی به خاطر توصیف صحنه‌های بیمارستانی و مثله کردنهای آنجاست و نه تیرگی و یأس فلسفی. شازده احتجاج و رود راوی و ملکوت یأس و تیرگی عمیق و فلسفی ندارند، بلکه بیشتر ترس از مرگ و زندگی به پایان رسیده و بی معنایی است که فضا را تیره ساخته است، البته در شازده احتجاج به دلیل اینکه شازده حیران به هر سو در پی شناخت خود است، این یأس و تاریکی کمی عمیق تر شده است.

۷-۱۰- توصیفات چون رمانهای سنتی

از توصیفات هندسی اشیادر رمانهای نو ایرانی خبری نیست، اگر توصیفی در این رمانها شده توصیفات چون رمانهای سنتی است، مثلا در رود راوی چنین آمده:

«خانه از آن منازل قدیمی لاهور بود با دالانهای تو در تو. دالانها روشن نبود، ولی نور مشعلها با فاصله‌های دور از هم شعله میکشیدند و هاله‌هایشان دوابری از تاریکی را روشن میکرد. شانه‌هایمان به دیوارها کشیده میشد و صدای خفه پاهایمان میآمد. گاهی صدای نفس کسانی از پشت دیوارها میآمد که به پنجابی چیزی میگفتند. مرا به اتاقی برد. بر تختی چوبی نشست. جزئیات صورتش را به دقت میدیدم. چشمانش سبز بود. انگار دو شعله سبز میسوخت.» (رود راوی، خسروی: ص ۱۰)

سایر ویژگیهای رمان نو را نیز نمیتوان در رمان نو ایرانی یافت و حتی آن مواردی هم که به عنوان اشتراک با رمان نو غربی آوردیم تنها در یک و یا دو رمان نمونه‌هایی یافت میشود که آنها هم به طور کامل با آن موازین سازگار نداشت، بلکه شبیه است. مثلا در مورد سیال ذهن تنها شازده احتجاج و آینه‌های دردار این ویژگی را داشتند. مهم ترین ویژگی رمان نو این است که هر آنچه مرتبط با سنتها و گذشته است را به دور میریزد و آشنایی زدایی میکند، ولی در رمان نو ایرانی این ویژگی یافت نمیشود و رمان برای خواننده ملموس است. نویسنده ایرانی هرچند بخواهد از سنتها فاصله بگیرد اما دل در گرو آنها دارد، زیرا با این

سنتها و در جامعه سنتی میزید، چه سنتهایی که در محتوا، اندیشه، ارزشها و باورها خود را نشان میدهد چه سنت‌هایی که در ظاهر و فرم داستان و زبان و عناصر داستان نمود میابد.

۸- نتیجه

رمان نو جریانی ادبی که از فرانسه وارد ایران شد و تأثیراتی را در ساختار و تا حدودی محتوای رمان فارسی به جا نهاد، اما به صرف دارا بودن چند مؤلفه نمیتوان نام رمان نو بدانها نهاد. حضور نثر شعرگونه فارسی در این رمانها که فضایی حسی به آن میدهد، تعهد نویسندگان نسبت به سیاست و جامعه و اخلاق، تعلق به سنتها از تفاوت‌های مهم رمان نو فارسی با نوع غربی آن است. باید مدرنیته در ما نهادینه شود تا بتوانیم از عهدهٔ رمانش نیز برآیم گرچه می‌توان فرم را گرفت و با توجه به ظرفیتها در آن دخل و تصرف کرد. نویسندگان برجستهٔ ایرانی چون گلشیری و خسروی با آگاهی از میراث ادب فارسی و آشنایی با جریانات ادبی غرب و خلاقیت و ذوق خودآثاری تازه و بدیع خلق کردند که گرچه با رمان نو غربی تفاوت‌هایی دارد، اما در نوع خود نو است. نویسنده‌ای که با رمان نو تنها از راه خواندن و نه درک عمیق خاستگاه آن آشنا شده تنها میتواند با اندوخته‌های داستانی خود و جامعه و محیط خویش آن را در هم بیامیزد و رمانی متفاوتتر با رمانهای پیشین جامعه‌اش ارائه دهد، اما نمی‌تواند رمان نو به مفهوم واقعی آن بیافریند، زیرا آن فرهنگ و سیاست و اقتصاد و باورهایی که خاستگاه رمان نو بوده برای نویسنده ایرانی وجود نداشته و اینها در او درونی نشده است.

منابع و مأخذ

- ۱- پاک‌کنها، سخن مترجم. رب‌گریه، آلن. ترجمه و مقدمه پرویز شهدی. تهران: دشتستان. ۱۳۷۹.
- ۲- پدیدهٔ ضد رمان (مقدمه سارتر بر رمان ناتالی ساروت). سارتر، ژان پل. ترجمه کاوه میرعباسی. مجلهٔ کلک. شمارهٔ ۶۶ (شهریور): ۲۷۰-۲۶۵. ۱۳۷۴.
- ۳- پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتبهای ادبی، دفتر دوم از رئالیسم تا ادبیات پسا مدرن. زرشناس، شهریار. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی. ۱۳۸۹.
- ۴- تولد رمان نو. مولیوآ، ژان میشل. ترجمهٔ پروین ذوالقدری. مجلهٔ کلک. شمارهٔ ۶۶ (شهریور): ۳۷-۳۳. ۱۳۷۴.
- ۵- جنبش‌های مهم ادبی در فرانسه. بارتولی-آنگلار، ورونیک، مترجم محمود جوان، تهران: سکوت. ۱۳۸۰.
- ۶- چرا داستان می‌نویسیم؟ گلشیری، هوشنگ. کارنامه. دوره ۱. ۶ (تیر-مرداد). ۱۳۷۸.
- ۷- داستان نویسی جریان سیال ذهن. بیات، حسین. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۹۱.
- ۸- درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات. گلگمن و دیگران. گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده چلپ دوم تهران: نقش جهان مهر. ۱۳۷۹.

- ۹- رمان شنیدنی، رمان خواندنی. رسول زاده، حسین مجله جهان کتاب. شماره ۱۷: (نیمه دوم تیر): ۶-۵. ۱۳۷۵.
- ۱۰- رمان نو (نگاهی نوین به رمان، داستان، داستان کوتاه، و ویژگی های درونی و بیرونی آن). اشرفی، فریبا. مجله فردوسی. شماره ۱۹ (تیر): ۳۷-۴۷. ۱۳۸۳.
- ۱۱- رمان نو. ذات علیان، غلامرضا. مجله کلک. شماره ۶۶ (شهریور): ۳۲-۱۹. ۱۳۷۴.
- ۱۲- رمان نو یک مکتب نبودرب گریه، آرن. ترجمه مهدی زمانیان. شماره ۶۶: (شهریور): ۷۷-۸۷. ۱۳۷۴.
- ۱۳- رمان نو. رمون، ژان. ترجمه رضا سیدحسینی. نشریه لرغون. شماره ۹ و ۱۰ (بهار و تابستان): ۱۵۴-۱۵۳. ۱۳۷۵.
- ۱۴- رمان نورومن، ژان. ترجمه رضلسیدحسینی. فصل نامه ازغنون. شماره ۹ و ۱۰ (بهار و تابستان): ۱۵۳-۱۶۴. ۱۳۷۵.
- ۱۵- رود راوی. خسروی، ابوتراب چاپ چهارم. تهران: نشر ثالث. ۱۳۹۲.
- ۱۶- شازده احتجاب. گلشیری، هوشنگ. چاپ هشتم. تهران: نیلوفر. ۱۳۶۸.
- ۱۷- شازده احتجاب هوشنگ گلشیری. شیرازی، قهرمان. سایت روایت روزگار. (تیر) ۱۳۹۰. (<http://ravaayat.blogfa.com/post-8.aspx>)
- ۱۸- عصر بدگمانی. ساروت، ناتالی. ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: نگاه. ۱۳۶۴.
- ۱۹- علیه رمان نو. بدیعی، منوچهر. مجله کلک. شماره ۶۶ (شهریور): ۲۸۸-۲۷۸. ۱۳۷۴.
- ۲۰- مبانی رمان نو. شمیسا، سیروس. مصاحبه کننده: مسعود رضوی. نشریه اطلاعات حکمت و معرفت. شماره ۴۹ (فروردین): ۸-۴. ۱۳۸۹.
- ۲۱- ملکوت. صادقی، بهرام. تهران: پارس بوک. ۱۳۹۰.
- ۲۲- مؤلفه های رمان نو در داستان خواب خون. حسن زاده میرعلی، عبدالله، و سید رزاق رضویان. ادب پژوهی، شماره ۱۸: ۱۰۱-۱۲۴. ۱۳۹۰.
- ۲۳- نظریه های رمان. دیوید لاج، ایان وات، دیوید دیجز و دیگران. ترجمه حسین پاینده. تهران، نیلوفر. ۱۳۸۶.
- ۲۴- نقد ادبی داستان نویسی ایران در سال ۱۳۷۷، (بخش دوم) میرعلبدینی، حسن. بخر. شماره ۱۵ (آروددی): ۱۶۴-۱۷۸. ۱۳۷۹.
- ۲۵- نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران (دهه ۱۳۴۰-۱۳۵۰). علوی، فریده. پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۸ (بهار و تابستان): ۱۰۳-۹۰. ۱۳۷۹.
- ۲۶- همراه با شازده احتجاب. طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی. تهران: نشر دیگر. ۱۳۸۰.