

مدرنیسم در جوی و دیوار و تشنه

جواد اسحاقیان

اطلاق «مدرنیسم» بر این بررسی، ناظر به جنبشی است که در هنرهای بصری، موسیقی، ادبیات و نمایش رخ داده و از قرن نوزدهم به این سو با تردید در معیارهای ویکتوریایی هنر - که چه چگونه باید باشد و چه معنایی باید بدهد - معیارهای تازه‌ای برای تجربه‌ی هنری، صوری و فردی پی‌ریزی کرد. از این رو «سویه‌های مدرنیسم» عمدتاً به ابعادی در داستان‌های این مجموعه از «ابراهیم گلستان» می‌پردازد که ناظر به ساخت‌های زیبایی‌شناختی و روایی آثار اوست. جداسازی دو مقوله‌ی «مدرنیسم» و «مدرنیته» آسان نیست و چه بسا در این دو، مشترکاتی بتوان یافت؛ چنان که در برخی منابع، ضمن طرح مباحث فلسفی - اجتماعی «مدرنیته» به پاره‌ای شگردهای هنری میان آثار ادبی «مدرنیته» و آثار ادبی «مدرنیستی» نیز اشارات مشترک وجود داشته باشد؛ با این همه در این، ما بیش‌تر بر سویه‌های مدرنیستی داستان‌های وی نظر داشته‌ایم.

متأسفانه آنچه تا کنون در باره‌ی «گلستان» و داستان‌های او نوشته شده، نقد ذهنیت غیر سیاسی، غیر متعهد، فردی و ناامیدی چیره بر داستان‌های او بوده و منتقدان با تعبیرات گوناگون، او را به خاطر ناپیگیری در اندیشه‌ی سیاسی - اجتماعی نکوهیده‌اند. این گونه داورها با محوری کردن ذهنیت طبقاتی و سیاسی در آثار این نویسنده - آن هم در دهه‌هایی که کتاب ادبیات چیست؟ سارتر به عنوان منشور سیاسی و تنها معیار نقد هنری و وجهه‌ی جهانی داشت - فردیت‌گرایی و گوشه‌گیری اجتماعی نویسنده را محکوم می‌کردند اما به گوهر ارزشمند داستان‌هایش - که همان نوآوری‌های مدرنیستی بود - نمی‌پرداختند؛ تا آنجا که دکتر رضا براهنی به عنوان یکی از افراطی‌ترین منتقدان آثار او نوشت: «از نظر سیاسی و اجتماعی، ابراهیم گلستان بهترین فلنگ بسته‌ی روزگار است. می‌داند که اگر از سیاست و اجتماع دم بزند و خوب دم بزند، ثروتش توجیه‌کننده‌ی این دم زدن نخواهد بود... می‌داند که اگر علیه زور و قلدری قلم بفرساید، نه فقط یخش پیش مردم نخواهد گرفت، بلکه زورمندان ظنن خواهند شد و سفارش فیلم نخواهند داد... پس چه بهتر از طریق اشرافیتی تند و تیز، مردم را حرص بدهد و بنشیند جلوی یک آدم بدبخت مفلوک، دو تا بیفتک، دو تا ران مرغ، یک بطر شراب، سه تا آبجوی خنک تازه از یخچال بیرون کشیده، بخورد و بنوشد و آواز سر دهد... که حرص تمام خلق الله را درآورد.» (۱) و به این ترتیب پیش از خوانش داستانی از او در دادگاه نقد، غیباً او را محکوم می‌کند و اشارات مجرد بعدی منتقد در باره‌ی نوآوری ادبی نویسنده، گرهی نمی‌گشاید.

از سوی دیگر «حسن عابدینی» در تاریخ ادبیات داستانی معاصر خود، با محور قرار دادن معیارهای سنتی داستان رئالیستی به تحلیل داستان‌های «جوی و دیوار و تشنه» پرداخته از رویکرد «مدرنیسم» در نوشتار و نگاه نویسنده باز می‌ماند و مثلاً در باره‌ی داستان بودن یا نقش

بودن «گلستان» چنین حکم صادر می‌کند: «هیچ یک از شخصیت‌های داستان، زنده نیستند: عقایدی جسمیت یافته‌اند. مشاجره‌ی طولانی آن‌ها بر زمینه‌ای واقعی استوار نیست و بهره‌ای از منطق حادثه‌ای داستان نبرده است. فلسفه‌بافی و جمله‌ی قصاربافی، نوشته را اسیر تعقیدی خسته کننده کرده است.» (۲) در حالی که نفس گفت‌وگوها به عنوان شیوه‌ی روایی «مدرن» از یک سو و طرح سوژه‌های ذهنی تازه و در چهارچوب «مدرنیته» خود قابل تأمل زیبایی‌شناختی و فلسفی و در ادبیات داستانی ما بی‌سابقه است. ذهنیت اجتماعی و شیوه‌های روایی آن روزگار «گلستان» در مقایسه با رویکردهای نقد ادبی «براهنی» و «عابدینی» پیش رفته‌تر بوده اما منتقدان - که از مرزهای نقد سنتی فراتر نمی‌رفته‌اند - به شیوه‌ی «پروکاست» می‌کوشیده‌اند آثار این نویسنده‌ی نوپرداز را بر اندازه‌های قراردادی همان میز کذایی خود ارزیابی کنند؛ ناگزیر به راه خطا رفته‌اند.

* * *

مدرنیسم ناظر به سویه‌های زیبایی‌شناختی، روایی و نگاه تازه‌ی نویسنده به جهانی است که می‌خواهد شخصاً آن را تجربه کند و هر آنچه را به نگرش کلاسیک، سنتی و رئالیستی گذشته مربوط می‌شود، به دیده‌ی تردید و خرده‌گیری بنگرد. برخی از این ویژگی‌ها یا هنجارهای چیره بر مدرنیسم را برمی‌شماریم:

۱. مدرنیسم بر چگونه دیدن تأکید دارد: «چارلز برسلر» می‌نویسد: در این نگره «هنرمندان و نویسندگان، بر امور ذهنی و «چگونه» دیدن یا «چگونه» خواندن بیشتر تأکید می‌کنند تا پژوهش در مورد این که «چه» اثره‌ای دیده یا خوانده می‌شود.» (۳)

برجسته‌ترین ویژگی در مجموعه داستان «گلستان» نگاه تازه‌ی او به جهان است. او در این نگاه، از دیدگاه سنتی روزگار خود به اشخاص، امور و پدیده‌های عینی و ذهنی دور می‌شود و به همین دلیل است که به خاطر تأکید بر «من» فردی و تجربی خود از جانب برخی منتقدان و خوانندگان آثارش مانند «دکتر براهنی» و «عابدینی» به «خودستایی» و «فضل‌فروشی» (اسنویسم) منسوب می‌شود. انصاف باید که «گلستان» پیش از پاره‌ای خوانندگان آثارش با نگرش «مدرنیسم» آشنا شده و به همین دلیل به تعبیر «خاقانی» شاعر «شیوه‌ی تازه‌ی نه رسم باستان آورده است».

منش «عصمت» در داستان سفر عصمت، با سیمای دیگر زنان خودفروش در نمونه‌های سنتی و کلاسیک اروپایی و ایرانی‌اش تفاوت دارد. در برخی داستان‌های کوتاه و بلند «موپاسان» سیمایی که نویسنده از این‌گونه زنان ترسیم می‌کند، بلندنظرانه و فرابینانه است. آنان رفتارهایی دارند که از زنان عادی و مدعی هم بر نمی‌آید و به قول «فرانک، اُ کانر» یکی از این «معروفه‌ها» به نام «ایرما» در رمان تیلی با ایثاری غیر منتظره می‌تواند شماری زیادی از افسران آلمانی متجاوز به کشورش، فرانسه، را به بیماری مبتلا کند: «روز بعد «ایرما» می‌میرد در حالی که کاملاً حس می‌کند «ژاندارک» دیگری است که شایسته‌ی گرفتن مدال است.» (۴)

معادل ایرانی «ایرما» در آخرین رمان «چوبک» با عنوان «سنگ صبور»، «گوهر» نام دارد که

از روی شخصیت «کدی» در خشم و هیاهوی «فاکنر» گرتهدرداری شده است اما «چوبک» فراتر رفته از وی سیمایی چون حضرت «مریم» و از پسرش «کاکل زری» سیمایی چون حضرت «مسیح» ترسیم می‌کند. در بخشی از این رمان - که به نمایش‌نامه‌ی زروان و اهریمن معروف است - «گوهر» به هیئت حضرت مریم ظاهر شده و مانند «مریم و عیسی» کار رافائل، «کاکل زری» را در بغل گرفته و از بهشت آغازین بیرون می‌رود. (۵) سیمایی که صادق هدایت در علویه خانم از شخصیتی به همین نام نقش می‌کند، سخت ناتورالیستی است؛ به گونه‌ای که کوشش برای یافتن فضیلتی در او دشوار است. روابط تباه این «معروفه» با «آقا موچول» - که نقش پرده‌دار را ایفا می‌کند - به شدت زننده و ناتورالیستی است. (۶)

برخورد «گلستان» با «عصمت» در داستان سفر عصمت از گونه‌ای دیگر است. او پس از مدت‌ها «کار» در محله‌ی بدنام و احساس انزجار، هراس و آرایش گریخته به امام‌زاده‌ای پناه می‌برد تا توبه کند و به «عصمت» واقعی روزگار بگذراند؛ با این همه به دام «سیدی» زبان آور، سالوس و فرصت طلب می‌افتد. «سید» - که سیمایی به ظاهر روحانی، مقدس و قابل اعتماد دارد، پس از آگاهی از تنهایی و بی‌کسی «عصمت» او را صیغه کرده، از وی سوء استفاده می‌کند. با این همه وی پیش از این، بی‌پرده از نیات خود با «عصمت» سخن می‌گوید: «اینجا زائرین میان. یه چند روز... مجاور میشن... حاجت دارن. محتاج دوخت و دوز و پرستاری‌ان. پس انداز می‌کنی. خرجت در میاد. اگر دلت گرفت، میایی حرم. هم کاسبیس، هم ثواب و زیارت.» (۷) دلالتان، فرصت‌طلبان و تبهکارانی که در آثار هدایت و چوبک، دختران کم سن و سال و ساده لوح را می‌فریفتند، از نیات پلید خود چیزی به آنان نمی‌گفتند. «عصمت» چشم و گوش بسته نیست. سال‌ها در خانه‌های فساد کار می‌کرده و شاهد مستی، خشونت، تحقیر، دشنام و کتک خوردن خویش از این و آن بوده و اینک به قصد «رهایی» و نجات به زیارتگاهی پناه آورده است. برخی از منتقدان به جای کشف فکر نامتعارفی که «گلستان» در این داستان مطرح کرده، چنین برداشت کرده‌اند که گویا نویسنده می‌خواهد بگوید: «در دوران غلبه‌ی ناپاکی، پاک ماندن ممکن نیست.» (۸) در حالی که فکر چیره بر داستان - که نیاز به کشف و رمزگشایی دارد - این است که «عصمت» با علم بر نیات «سید» می‌بایست بیش از این‌ها هشیار می‌بود و احتیاط می‌کرد. «سید» به «عصمت» فهمانده است که کارش «پذیرایی» از مسافران و زائران با تن خود و خدمت به آنان با پختن و دوختن است و در این میان، «سید» نقش دلال و سرمایه‌گذار را انجام می‌دهد اما می‌تواند پول دوخت و دوز و سایر خدمات جنبی را به خود اختصاص دهد.

«گلستان» برخلاف اندیشه‌ی رایج کلیشه‌ای - که برای موقعیت اجتماعی نقشی تعیین کننده قائل است - بر ساده لوحی و بی‌فکری «عصمت» تأکید دارد و خودش را مسئول سرنوشت خود می‌داند. چنین ذهنیتی در ادبیات داستانی، تازگی دارد. برجسته کردن نقش «فرد» و «فردیت» در «مدرنیسم» و مبارزه با کلیشه‌سازی‌های رایج در ادبیات داستانی در حوزه‌ی تفکر اجتماعی از ویژگی‌های این نگرش هنری - اجتماعی است. در برخی از داستان‌های دیگر نویسنده، آنچه بر سر شخصیت در می‌آید، کوچک‌ترین ربطی به دیگران ندارد؛ بلکه به مصداق «گفتا ز که نالیم

که از ماست که برماست» شخصیت داستان خود سرنوشت خود را رقم می‌زند. در داستان صبح یک روز خوش «مرد» - که ارزش هم ندارد اسمی داشته باشد - پس از گذراندن شبی سخت، روز را خوش‌بینانه و امیدوارانه آغاز می‌کند. نویسنده دوربین را به میان جمعیتی می‌برد که شیادی از نوع «سید» در میانه ایستاده و می‌خواهد معجزه‌ی مایع لکه بر خود را به رخ دیگران کشیده کالای خود بفروشد. تماشاگران مانند گله‌ای گوسفند او را احاطه کرده خمیر کدایی را روی لباس خود امتحان می‌کنند و به این دقیقه نمی‌اندیشند که آیا لباس، پس از شسته شدن در خانه به چه وضعی درمی‌آید و فروشنده پیوسته در باره‌ی معجزه‌ی قرن خود، داد سخن می‌دهد: «از لکه‌ی جوهر آبی، چیزی نمانده بود اما در جای آن، یک پریده رنگی بود؛ انگار پارچه وارفته بود. مردی که لکه‌ی آبی روی لباسش نمانده بود، از ذوق لبخند می‌زد و به دیگران نگاه می‌کرد.» (ص ۸۱)

اکنون «مرد» احساس می‌کند که دیرش شده و باید برگردد؛ اما تاکسی و اتوبوسی در کار نیست. معلوم نیست این ساده لوح، چرا بی خود و بی جهت امیدوار است صاحب یک ماشین جیب سبز رنگ و قراضه، او را سوار کرده در عالم مردانگی او را به خانه اش می‌رساند: «مرد اکنون پا به پای جیب می‌رفت در انتظار این که راننده او را نگاه کند. راننده فکر کار خودش بود و مرد، همچنان می‌رفت در انتظار یک نگاه که ناگاه پیشانی‌اش به تیری خورد. تیر، یک پایه‌س سمتی بود. برق از کله‌اش پرید. فریاد زد «آخ!» و چرخید... مرد به خود آمد. دید که روی پیاده رو نشسته است و صورتش خیس است. ترسید؛ ولی خون نبود. عرق بود و اشک و می‌فهمید که پیشانی‌اش ورم کرده است.» (صص ۸۱-۸۲)

۲. مدرنیسم به تعدد زاویه‌های دید نظر دارد: به نظر «مری کلگس» ویژگی دیگر «مدرنیسم» به کنار نهادن زاویه‌ی دید سوم شخص و دانای کل و انواع زاویه‌ی دید ثابت و موضعگیری اخلاقی است. او به عنوان نمونه از گزینش گونه‌های زاویه‌های دید در داستان‌های «فاکنر» یاد می‌کند. (۹) در این حال، نویسنده از موضعگیری آشکار در قبال کسان و مسائل اجتماعی خودداری می‌کند و ترجیح می‌دهد شخصیت‌های داستان در مقام صاحبان نظر، دیدگاه‌های متفاوت و متعدد خود را مطرح کنند و دمکراتیسم واقعی را در داوری‌های اجتماعی نشان دهند.

یکی از مهم‌ترین داستان‌های این مجموعه بودن یا نقش بودن نام دارد و مصداق کامل تعدد و تکثر زاویه‌های دید است. تعدد زاویه‌ی دید به معنی تعدد کسان داستان نیست؛ بلکه به معنی تکثر دیدگاه‌های متفاوت شخصیت هاست. در این داستان - که به عنوان فیلم‌نامه و نمایش‌نامه برای خیمه شب بازی نوشته شده - هفت شخصیت وجود دارد: پنج شخصیت از جنس آدمیزاد و دو شخصیت از جنس حیوانند. هر یک از اینان برای خود تفکر و دیدگاهی خاص دارند. «پدر» معرف آدمی و سواسی، منفعل و بی‌موضع است که روزگاری قدرتی می‌داشته و اکنون جز شمشیری که پیوسته آن را روی زانو جا به جا می‌کند، کاری از دستش ساخته نیست. او هرگاه خشمگین شود، برای فروخوردن آن، هفت قدم راه می‌رود: «این عادتش بود. هر وقت به خشم می‌آمد، با هفت قدم برداشتن، آن را می‌خورد؛ هرچند زیاد خشمگین می‌شد، چون جوشی

بود.» (ص ۱۳۳) او نمی‌تواند مشکل خانوادگی را حل کند اما چون خشمگین می‌شود، پیوسته می‌کوشد خشمگین نشود و گناه نکند. شخصیت «وسواسی» بهترین صفت برای تبیین منش اوست. «مادر» معرّف منشی خودکامه است که فرزندان و شوهر را به انجام کاری برمی‌انگیزد که مورد علاقه‌ی آنان نیست اما ظاهراً به مصلحت آنان در آینده است. او می‌خواهد با گرفتن عکسی از شوهر و فرزندان، نام و یاد آنان را در تاریخ به ثبت برساند: «شمایل ساختن یه چیزیه که همیشه بوده. برای مردم لازمه. مردم میخوان. برای همین هرکی که اومد، همین کار را کرد.» (ص ۱۵۱)

پسر بزرگ با عکس گرفتن از اعضای خانواده مخالف است و آن را نوعی «بت‌سازی» می‌داند و اعتقاد دارد که آدمی با فکر تازه‌ی خود شناخته می‌شود و نه با عکسش «آدم خود آدمه نه اون تصویر.» (ص ۱۵۳) پسر کوچک‌تر در آغاز با عکس انداختن مخالف است اما سپس زیر تأثیر تلقینات مادر موافقت می‌کند. (ص ۱۷۶) اما مهم‌تر از همه زاویه‌ی دید دو حیوان است. در این داستان شیر و شتر هم نظر دارند و متناسب به گفتار و کردار اعضای خانواده، بازتاب نشان می‌دهد. شیر نگران است که مبادا عکاس‌فرنگی پی به اختلافات خانوادگی ببرد: «شیر دلخور بود. فکر می‌کرد آبرو پاک رفته باشد.» (ص ۱۳۳) و «از گردش صورت فهمید زن دارد نگاهش می‌کند. سرش را گذاشت روی دست‌هایش. پلک‌هایش را بر هم فشار آورد و بعد سر گرداند تا وانمود کند که کاری به این حرف‌ها ندارد.» (ص ۱۳۴) و چون متوجه مشاجره‌ی اعضای خانواده می‌شود، در مورد آنان داوری می‌کند: «پیش خود گفت: مثل سگ و گربه. درست مثل سگ و گربه. بعد پشیمان شد و استغفار کرد و حس کرد صورتش زیر پشم‌ها از شرم، عرق نشست.» (ص ۱۳۵)

شتر نیز برای خود عالمی دارد و بازتاب‌هایش سنجیده‌تر و پیرانه‌سر بوده حتی از آنچه در سرِ شیر می‌گذرد، آگاه است. (ص ۱۳۵) شتر در مشاجره میان دو برادر و مادر، جانب برادر بزرگ‌تر را می‌گیرد، زیرا گفتارش را سنجیده‌تر می‌بیند. پس خود را سپر دفاعی او می‌کند تا وی را از آسیب مادر نگاه دارد: «شتر رمید و باز ایستاد و فکر کرد بهتر است همچنان پناه و سنگر پسر بزرگ ماند.» (ص ۱۵۵)

۳. مدرنیسم، انواع ادبی را به هم می‌آمیزد: «مری کلگس» یکی از دیگر مشخصات مدرنیسم را «ز میان رفتن فاصله‌ی میان انواع ادبی» دانسته می‌نویسد: «آنچه شاعرانه است، مستند به نظر می‌رسد، مثل برخی منظومه‌های «الیوت» یا برعکس، نثرهایی که به شعر پهلو می‌زند، مانند بعضی آثار «وولف». انگشت نهادن بر یک یا چند نمونه‌ی خاص در داستان‌های این مجموعه دشوار است، زیرا بیش‌تر داستان‌ها با نثری متشخص و فخیم همراه است؛ با این همه به نمونه‌ای بسنده می‌کنیم.

در داستان سفر عصمت، این زن «له شده» و فراری در حالتی سرشار از هراس، پریشانی و بی‌پناهی از محله‌ی بدنام گریخته نمی‌داند به کجا باید بگریزد: «در راه لرزیده بود و شور و شوق زیارت، در انتظار، نفس گیر بود تا عاقبت رسید و اکنون رسیده بود و در صحن می‌لرزید. بی‌تاب بود و جرئت نداشت و بارگاه پر ابهت بود و روشنایی شفیع مطهر در قلب حفره‌ی سیاه

حرم بود. بی تاب بود و از یاد برد که می‌خواست از کسی سؤال کند راه توبه کردن چیست... در این به خود رسیدگی، همه‌ی سال‌های پیش بی اعتبار بود؛ انگار عمر دیگری بوده است. انگار برگشته بود به آغاز روزگار. اکنون رسیده بود به حالی که می‌دانست هرگز کسی به او عاشق نبوده است؛ هرگز به هیچ کس او عاشق نبوده است و هرگز نبوده است.» (صص ۶۹-۷۰)

با تأملی بر عبارت، رگه‌های شعری و نثر متشخص (Figurative) را می‌توان تشخیص داد:

- اگر از نشانه‌گذاری‌های تحمیلی و مزاحم پایان عبارات بگذریم و عبارات را پیاپی بی وقفه و درنگ و تنها با حرف ربط «و» به صورت مصوت کوتاه «ئ» به هم پیوندیم، آنگاه میان جمله‌های پیوسته و متناوب با حالت ترس و لرز و تشویش درون «عصمت» گونه‌ای هماهنگی پدید می‌آید که قابل تأمل است. در این عبارت میان «ریتیم» یعنی فراز و فرود، کندی و تندی، سبکی و سنگینی نثر و آنچه نویسنده قصد بیان آن دارد، گونه‌ای همداستانی هست. جمله‌ها از نوع «متناوب» (Periodic Sentence) هستند و میان «ریتیم» و ضرباهنگ زبان داستان و حالات چیره بر شخصیت داستان هماهنگی هست.

- فعل «بود» و گونه‌ی ماضی نقلی آن در پایان جملات چهارده بار تکرار شده و در حکم «ردیف» شعری در پایان عبارات آمده است.

- برخی افعال مانند «لرزیدن»، «ترسیدن»، «رسیدن» و قید «انگار» و حتی برخی جمله‌ها با اندک تغییر به تناوب تکرار شده است.

برخی قراین نشان می‌دهد که «گلستان» این تکرار فعل، کلمه و جمله را از «همینگوی» آموخته است. «فرانک اُکانر» ساده‌سازی و تکرار کلمات را از جمله ویژگی‌های نثر روایی «همینگوی» می‌داند و برای نمونه از داستان رودخانه‌ی دوقلبی وی یاد می‌کند که در آن واژگانی چون «درختان کاج»، «جنگل»، «قهوه‌ای»، «شاخه» و جز آن‌ها پیوسته تکرار می‌شود و سپس می‌افزاید: «این شیوه‌ی ادبی... به عکس آن چیزی است که در مدرسه می‌آموختیم. به ما می‌گفتند که تکرار اسم را کار اشتباهی بدانیم و یاد می‌گرفتیم که برای پرهیز از تکرار اسم، از ضمیر یا واژه‌ی مترادف آن استفاده کنیم.» (۱۰)

۴. مدرنیسم، واقعیت را با خیال می‌آمیزد: دانشنامه‌ی «انکارتا» پیشینه‌ی آمیزش رئال و خیال را در ادبیات داستانی قرن نوزدهم و در داستان کوتاه و تأثیرگذار شنل (Overcoat: ۱۹۴۲) گوگول روسی می‌داند: «و آن، داستان کارمند دون پایه‌ای بود که پس از ربوده شدن شنل تازه دوختش، دل شکسته می‌شود اما یک بار به هیئت روح درآمده باز می‌گردد تا داد خود را از رباینده بستاند» این دانشنامه، تأثیرگذارترین نمونه‌ی دیگر را در قرن بیستم «فرانز کافکا» می‌داند که «با تلفیق خلاق خیال و واقعیت، سبکی را می‌آفریند که به «کافکایی» (Kafkaesque) معروف است.» (۱۱)

برجسته‌ترین نمود آمیزش رئال و خیال را در داستان بودن یا نقش بودن می‌توان یافت. نویسنده در این نوشته زمان گذشته (هزار و پانصد سال پیش) را با زمان کنونی به هم می‌آمیزد. برادر کوچک تر و بزرگ تر و پدر و مادر در پانزده قرن پیش می‌زیسته‌اند اما نویسنده آنان را فراخوانده تا رو به روی دوربین عکاسی بنشینند تا عکاسی که فرانسوی است، از آنان عکس

بگیرد. در این داستان، اعصار، نژادها و اشیایی که با هم تناسب ندارند؛ مانند «شیر» که به زور از جنگل آورده اند یا «شتر» که در هوای گرم کویری زندگی می‌کند و «دوربین عکاسی و نورسنج» که از فرنگ آورده شده، همه در یک صحنه جمع می‌شوند: «مرد از گرما کلافه بود و از لوکه‌های شتر کوفته بود و هیچ خوشش نمی‌آمد آنجا باشد. سخت ناراحت بود از این که آورده بودندش به این برهوت برهنه‌ی بیگانه. زبانشان را نمی‌دانست و تلفظشان وقتی با او حرف می‌زدند، برایش ثقیل بود.» (ص ۱۳۳) یکی وقتی خشمگین می‌شود، می‌گوید: «لااله الاالله» و عکاس فرانسوی که حوصله اش سر رفته می‌گوید: «ça y est». (ص ۱۳۷)

۵. مدرنیسم، شخصیت را در حال تغییر می‌بیند: برخلاف داستان رئالیستی و سنتی که معمولاً شخصیت‌های داستان منشی ثابت یا نسبتاً پایدار دارند، کسان داستان مدرن، منش و صفاتی متغیر دارند و پیوسته در حال تحولند. نویسنده‌ای نوشته: «با اندک تسامح می‌توانیم گفت که شخصیت در داستان مدرن، سیالی است که در ظرف هر موقعیت خاص، شکل آن را می‌یابد... هر شخصیتی بر حسب گوهره و صفت‌های فعلی خود، درگیر موقعیت‌های خاصی می‌شود یا موقعیت‌هایی را برای خود پدید می‌آورد.» (۱۲)

در داستان بودن یا نقش بودن پسر کوچک تر موضعی متزلزل، لغزنده و متغییر دارد. در آغاز مانند برادر بزرگتر با گرفتن عکس و شمایل سازی مخالف است و می‌گوید: «بابابزرگ اگر بودش، مخالف بود.» (ص ۱۳۵) و یا اعتقاد دارد: «این، صورت سازی.» (ص ۱۳۶) اما زیر تأثیر تلقینات مادر نه تنها با وی در گرفتن عکس همداستانی می‌کند، بلکه در برابر برادر بزرگ‌تر نیز می‌ایستد. برادر بزرگ‌تر می‌گوید: «اول تو بودی که گفتی عکس، کار خوبی نیست... اما بعد زدی و جوشی شدی. به فکر درست توکله ت بود که وسط کار اونم مالید. تحریک شدی؛ درافتادی با من. [فکر] فدای لجبازی‌های تو شد.» (صص ۱۷۷-۱۷۶)

در داستان چرخ فلک روابط زن و شوهر پیوسته در حال تغییر است و میان دو قطب مهر و کین و قهر و آشتی در نوسانند. در آغاز زن و مرد با هم قهرند اما زن برای این که مرد را بر سر مهر آورد، دخترک خود را برانگیخته تا همگی به پارک بروند:

«زن گفت: اصلاً نمی‌فهمم.

مرد گفت: من چه کنم تو نمی‌فهمی؟» (ص ۵۸)

اکنون دخترک می‌خواهد سوار چرخ فلک شود. پدر او را می‌نوازد و می‌بوسد. پدر زیر تأثیر مهر پدری، دست از عناد برمی‌دارد: «باز دخترک را بوسید و حس کرد زنش بازو به بازویش می‌زند. دست آزاد خود را زیر بازوی زن برد و آن را گرفت و می‌رفتند.» (ص ۶۰) با این همه شاید چنین حرکتی برای خوشایند دخترک باشد، زیرا هنوز پیوندی واقعی میان این دو نیست. زن می‌خواهد علت سردی مرد را نسبت به خود دریابد:

«تو این جور نبودی.

مرد گفت: ول کن. من نمی‌فهمم. آخه چی می‌خوای؟

مرد نگاهی به او کرد... در چشم درخشان زن نگرست و دید گرمی محبت در جانش دوید. سر برگرداند. سربرگرداند. پای خود را بر شن‌های کنار نیمکت کشاند...

زن گفت: من دلم نمی‌خواد بی تو جایی برم.

مرد گفت: می‌دونم.» (صص ۶۴-۶۳)

نویسنده اصرار دارد ثابت کند که خاستگاه این گونه مشاجرات لفظی و تناوب و تکرار قهر و آشتی‌ها، وضعیت نامناسب اجتماعی است. در مصاحبه‌ای می‌گوید: «دل‌مردگی، صفت زناشویی نیست؛ دل‌مردگی حاصل ظلم جامعه و ظلم روحیات ناخوش جامعه‌ی ناخوش است بر واحد زناشویی. در این قصه، مسئله این است که یک دلهره، یک غم عمومی توی فضا هست که این آدم از آن پکر است و پکری اش به صورت نق نق هایش به زنش درمی‌آید. حالا این دو با نسل بعدی - بچه‌شان که از این دل‌مردگی تأثیر خواهد گرفت - می‌روند یک جایی که جلوشان چرخ فلک در حال گردش است که کسی دیگر دارد آن را از بیرون می‌چرخاند.» (۱۳)

۶. مدرنیسم، شخصیت کامل رانفی می‌کند: جست‌وجو برای یافتن شخصیت کامل در داستان‌های «گلستان» بیرفایده است. رئالیسم سنتی در پی «تیپ» سازی بود و به سراغ «قهرمان»ی می‌رفت که تبلوری از آرمان‌های بزرگ باشند. مدرنیسم در شخصیت‌پردازی «حد» نگاه می‌دارد و وضعیت چیره‌ی اجتماعی، محدودیت‌های آدمی، سنگینی و چند و چون «آرزوهای بزرگ» آدمی را از یاد نمی‌برد؛ ناگزیر کسان داستان‌ها نه مصداق‌های ناتوانی انسانند و نه مثل اعلای توانایی‌های انسان برتر و کلی در افسانه‌های کهن. «مادن ساراپ» از جمله ویژگی‌های «مدرنیسم» را «رد شخصیت کامل و در عوض، تأکید بر سوژه‌های چندپاره و ناکامل فروید» می‌داند. (۱۴)

در داستان بعد از صعود، راوی با گروهی از کوهنوردان قصد رفتن به کوه و صعود به قله‌ی آن را دارد: «ما در کنار تخته سنگ نشستیم و گوش به ضربه‌های قلب سپردیم که گرم از صعود بود و سرشار از حیات؛ و شهر دور بود و چشم انداز در پشت پرده‌ی مه، پست و محو.» (صص ۲۲۵-۲۲۴) با این همه مه سنگین، بارش برف، غریدن رعد در دره و فروکوفتن طوفان به عنوان عوامل تأثیرگذار بیرونی، راوی را از امید به رسیدن به قله باز می‌دارد. اینک راوی درمی‌یابد که در ارزیابی توانایی‌ها و آرمان بزرگ خود به خطا رفته است: «من می‌خواستم به قله برگردم. من می‌خواستم به قله برگردم و روی خاکریزها رها بودم... با چشم هرچه گشتم، دیدم که جای پای نیست؛ گیر دستی نیست. دیدم که روی خاکریز نشستن، فراز کوه بودن نیست؛ اما نمی‌شد رفت. تنها می‌شد لغزید.» (صص ۲۲۹-۲۲۸)

در عشق سال‌های سبز راوی به عشق‌های روزگار آغاز بلوغ جنسی و دبیرستانی خود باز می‌گردد و از مهری می‌گوید که بر دختران همسایه‌ی خود افکنده و از شیطنت‌هایی که با آنان می‌داشته و نامه‌های پرسوز عاشقانه که به ایشان می‌نگاشته و از تب و تابی که در سینما در کنار آنان احساس می‌کرده است. (ص ۱۲) راوی بزرگ می‌شود؛ از اهواز به دانشگاه تهران می‌رود؛ با این همه، اخگر عشق‌های نوجوانی همچنان از زیر خاکستر زمان می‌درخشد و او را به سوی دختری می‌راند که نامزد دیگری است و فعلاً به تهران آمده است. آن دو چند بار هم را در کافه‌های شهر می‌بینند؛ از گذشته‌ها به حسرت یاد می‌کنند اما هر دو خوب می‌دانند که بازگشت به گذشته‌ها دیگر ممکن نیست. (ص ۳۸)

آنچه در این داستان سراسر شور و شیدایی «مدرن» می‌نماید، تأثیر عشق روزگار نوجوانی

بر دوره ی دانشجویی و بلوغ راوی است. با آن که راوی دانشجوست و ظاهراً باید خرد و احتیاط بر رفتارش چیره باشد، کام ها و هیجانان روزگار نوجوانی و شیدایی همچنان بر او غالب است: «ساق پایش را گرفته بودم و شور و اندوه مرا گرفته بود و حضورش در تاریکی خلوت، مرا می فشرد و خاموش مانده بودم.» (ص ۴۱) شور و شوق راوی برای تجدید رابطه با دختر چندان است که می گوید: «میخواهی مدرسه را ول کنم پیام اونجا کار بگیرم؟» (ص ۴۵) و اصلاً نمی اندیشد که با دانشگاه خود چه کند یا برای چه هدفی باید به اهواز بازگردد. راوی عاشق با دخترک سرگردان در خیابان ها می گردند و از این کافه به آن کافه می روند. «هامازاسب»، می فروش ارمنی، با دیدن حالات غیرعادی راوی به درستی می گوید: «کله ی شوما تگون خورده.» (ص ۵۰)

«فروید» با طرح ابعاد گوناگون غریزه ی جنسی و نقش آن در حیات روانی به ویژه در روزگار کودکی نشان داد که آدمی هیچ گاه از عوارض و بقایای این غریزه در ناخودآگاه ایمن نیست و به محض فراهم آمدن وضعیت مساعد، دیگر بار از لایه های زیرین ناخودآگاه به پهنه ی «خودآگاه» راه می یابد و تأثیراتی تعیین کننده بر رفتار آدمی می نهند. نقش «فروید» در جهان نگری «مدرنیته» در آغاز قرن بیستم همان اندازه است که نقش «مارکس» در تحولات اجتماعی سده ی بعد: «هر دو می گویند: بشریت، برپا. انسان ها عصیان کنید.» «مارکس» می گوید: برضد قیود تحمیلی بیرونی. فروید می گوید: برضد قیود تحمیلی درونی. هر دو دم از «جبر» می زنند. یکی از «جبر اجتماعی یا تاریخی» و دیگری از «جبر فردی یا روانی». هر دو می خواهند با استناد به جبر، انسان ها را به دولت «آزادی» برسانند. آزادی مارکس، آزادی است از سنن اجتماعی. آزادی فروید، آزادی است از «عقده های روانی». (۱۵)

تأثیر مکتب فروید بر ادبیات داستانی اروپا و تغییر سمت و سوی آن از انگیزه های اجتماعی به سائقه های روانی و غریزی قطعی است. اشتفان تسوایگ در رمان آموک (Amok) به نقش منفی و اهریمنی عشق های جنسی و لایه های پنهان تر ناخودآگاه پرداخت و در کتاب سه استاد (Drei Meister) با توجه به نظریات فروید، حیات روانی بالزاک، دیکنس و داستایوسکی را تحلیل کرد. بزرگ علوی داستان تأثیرگذار او را با عنوان گل های سفید نه تنها ترجمه کرد، بلکه خود به شدت زیر تأثیر آن قرار گرفت. برخی آثار «آرتور شنیتسلر» مانند طوطی سبز (Der Grune Kakadu) و نقاب بئاتریس (Der Schleier Beatrice) از تأثیر عظیم سائقه های جنسی سخن می گوید. بعضی از آثار هدایت مانند بوف کور و مجموعه داستان چمدان بزرگ علوی به شدت تحت تأثیر آموزه های فروید نوشته شده اند. تأثیر آموزه های «فروید» بر ادبیات، دست کم این نکته را ثابت کرد که اصول اخلاقی و دینی تا چه اندازه در برابر سائقه های غریزی و روانی حساس و آسیب پذیرند و توانایی آدمی در برابر کشش کام ها تا چه حد مشروط است. این دقیقه، بر نگرش مدرنیته و پسامدرنیته نیز تأثیر گذاشت و الگوسازی بر پایه ی «انسان کامل» را مورد تردید قرار داد. ذهن را آمیزه ای از «خودآگاه» و «ناخودآگاه» دانست و برای

دومین، نقشی تعیین کننده قائل گردید و انسان به «سوژه های چندپاره» و ناهمگون تبدیل شد. آن گرایش به ذهنیت مارکسیستی و حزبی تا سال ۱۳۲۶ و آن گسست و پاکسازی از مبارزه ی طبقاتی و رویکرد به آزادی اندیشه، حرکت در جهت بهره مندی از نعم و لذت های زندگی، قرآینی برای اثبات تأثیر هر دو ذهنیت مارکسیستی و فرویدیستی است که هم «تحول ذهنی» هم «چندپارگی ذهنیت» نویسنده را نشان می دهند.

۷. مدرنیسم با خردگرایی نخبگان پیوند دارد: «مری کلگس» در نوشته ی پیش گفته ی خود، یکی از ویژگی های «مدرنیسم» را در فاصله گذاری میان «عالی» و «پست» و پرهیز آثار مدرنیستی از آلودگی به فرهنگ عوام (و نه فرهنگ عامه) می داند. «رابرت اسکولز» در مقاله ی روشنگرانه و راهبردی اش با عنوان پارادوکس مدرنیسم به برخی از سویه ها، جوهر و اهداف فرهنگ مبتذل و پست - که در زبان آلمانی به آن (Kitsch) می گویند - اشاره کرده، نظریات گوناگون برخی از اندیشمندان را در این زمینه مورد ارزیابی قرار می دهد. یکی از این اندیشه ورزان «کلمنت گرینبرگ» (Clement Greenberg) نام دارد که منتقد هنری آمریکایی است و مقاله اش با عنوان «آوانگارد و کیچ» در سال ۱۹۳۹ در (The New Yorker) منتشر شده است. او هنر را به دو گونه ی «آوانگارد» یا «پیشرو» یا «عالی» و «کیچ» یا «پست» بخش می کند و اعتقاد دارد که فرهنگ «عالی» با «طبقه» و «تحصیل» ارتباط مستقیم دارد و می گوید هیچ فرهنگی بدون منبع درآمد ثابت و پایگاه طبقاتی نمی تواند پیشرفت کند. او هنر و فرهنگ «عالی» (High) را خاص یک اقلیت «نخبه» (Elite) و فرهیخته با درآمد خوب می داند که پیوسته مشعل فرهنگ را فروخته نگاه می دارند و خود را از آسیب جاذبه های تجاری، عامیانه، پر زرق و برق، رنگین نامه ها و داستان های مهمل دور نگه می دارند.

به باور «گرینبرگ» فرهنگ «کیچ» با بهره جویی از مواد خام و صور خیال بی ارزش آکادمیک، باعث تقویت «ناهشیاری» می شود و تنها به اغراض خاص خود توجه می کند. «کیچ» تجربه ی بدلی و شعور کاذب (Faked Sensation) است. «کیچ» متناسب با شیوه ی غالب زمانه تغییر می کند اما همچنان بر ذات پست خود باقی می ماند. «به نظر «گرینبرگ» هنر واقعی «ضرورتاً دشوار» است و برای درک خود نیاز به تأمل مصرف کننده ی فرهیخته دارد؛ در حالی که کار فرهنگ «کیچ» تنها عرضه ی لذات هنری فارغ از تأمل مصرف کننده ی کالای هنری است. مصادیق هنر عالی دشوارفهم و درک نمونه های هنر پست، آسان است. هنر «عالی» از درد سخن می گوید؛ اما دردی که والاست و با صرف کوشش مصرف کننده می تواند به خوشی و لذت تبدیل شود. هنر پست، تنها به عرضه ی لذات زودگذر و سطحی بسنده می کند.» (۱۶)

اکنون با توجه با این داده ها، می توان به سراغ نگاه مدرنیستی «گلستان» رفت و نشان داد که چرا وی در طرح سوژه های مدرن، دنباله ی نواندیشندانی چون «هدایت»، «چوبک» و «بزرگ علوی» است و تا چه اندازه با برخی از همروزگاران سنت گرایش مانند «آل احمد» تفاوت دارد. داستان کوتاه بودن یا نقش بودن، مهم ترین داستان در این مجموعه است که از رهگذر نقیضه پردازی به طرح دیدگاه نامتعارف خود پرداخته است. در این داستان، دست

کم دو جریان فکری مطرح می‌شود که قطع نظر از جنسیت و سن، یکی بر خردگرایی و دیگری بر عوامگرایی استوار است. برادر بزرگ نماینده ی نگاه خردورزانه و «عالی» و برادر کوچک به پیروی از مادر، معرف عامیانه گرایی و فرهنگ «پست» است. آنکه «بزرگ» تر است، راه تعمیم و ترویج جهتگیری درست را «آگاه سازی» می‌داند نه تصویر سازی و برای نمونه از ظاهرینی شیطان یاد می‌کند که در ارزیابی عظمت و کرامت «آدم» به چشم ظاهر و به آب و گل او نگرست و از درک لطیفه ی عشق و خرد بازماند: «عکس من چیه؟ تقلید از هیکل من. بگذار هرکسی که خواس هر جور که خواس، خیال کنه من چه شکلی بودم... اون که شعورش بیشتره، روحیه ی منو خیال کنه؛ برای اون شکل بسازه. اون که شعورش کمتره... ادای شکل ظاهر را دربیاره. منم که باید فکر بشم؛ نه این که فکر بره کنار، هیکل بیاد جاش را بگیره.» (ص ۱۶۱)

ذهنیت عامیانه‌گرا و توده‌پسند، به عکس و تمثال اهمیت می‌دهد. مادر و فرزند کوچک عقیده دارند چون عکس تأثیرگذار تر از اندیشه است، عملاً مفیدتر است و گناه ندارد. چنین نگاهی به امور، جنبه ی مصلحت‌گرایانه و پراگماتیستی دارد: «برای پیش بردن کار، هر گناه که بکنی، ثواب داره.» (ص ۱۴۸) مادر می‌خواهد از اعضای خانواده عکسی به یادگار بماند که از حافظه ی قومی ناپدید نشوند: «می‌میخوام - خاک بر سرت - عکس شما بعد از شما باقی بمونه... شمایل ساختن یه چیزیه که همیشه بوده. برای مردم لازمه. مردم میخوان. برای همین هرکی اومد، همین کار را کرد.» (صص ۵۱-۵۰) و «آگه یه چیزی پیش چشمشون نبود، نمی‌فهمنش. یادشون میره. عکس که بگیري، همیشه بهت نگاه می‌کنن؛ یادشون میاد.» (ص ۱۵۹)

دومین نکته ای که در این داستان مطرح می‌شود، شیدایی نسبت به فناکردن جسم مادی و کسب حرمت کاذب در میان عوام است. برادر بزرگ تر چنین عطشی را نشانه ی «جوشی» بودن و چیرگی هیجان و عاطفه‌ی نسنجیده می‌داند و به برادر کوچک تر می‌گوید: «تو جوش داری؛ هوش نداری.» (ص ۱۳۹) برادر خردورز، میان مظلومیت و مظلوم‌نمایی فرق می‌نهد و اعتقاد دارد که مظلوم نما «مازوشیست» است اما خودآزاری اش را در پس پرده‌ی «فداکاری» پنهان می‌کند. (ص ۱۴۸) برادر هیجانی، برادر خردورز را به «ترسو» بودن منسوب می‌کند اما وی از ترس، دفاع می‌کند «ترس اگر نبود، جون آدم همیشه تو خطر بود.» (ص ۱۲۸) میان «شهامت» و «تهور» یا «بی‌محابایی» فرق هست. «شهامت» از خرد و اراده ی نیرومند برمی‌خیزد و «تهور» از جهل اما جاهل می‌کوشد با خطرکردن، خود را باشهامت معرفی کند: «بنده حاضر نیستم برای این که بهم ترسو نگی، خودم را دم‌الچک بدم.» (ص ۱۲۸)

داستان کوتاه ماهی و جفتش، تمثیلی از کسانی است که به دلیل بزرگی به قد و قامت، می‌پندارند به عقل و کمال رسیده‌اند. نویسنده برای تجسم بهتر این دقیقه، عاقل مردی را با کودکی در برابر هم می‌نهد و نشان می‌دهد که کودک با تکیه بر «بهرتر دیدن» و «همه جانبه نگری»

بهتر می‌تواند به شناخت درست برسد تا مردی که «چگونه نگرستن» را یاد نگرفته است. برخی امور، جنبه‌ی فردی دارند و «گلستان» از جمله نویسندگانی است که بر «فردیت» و شناخت و مسئولیت فردی آدمی تأکید می‌ورزد. در کنار یک آکواریوم، مردی در کنار پسرکی ایستاده است. مرد محو زیبایی حرکت هماهنگ و متقارن یک جفت ماهی شده و می‌خواهد تجربه‌ی لذت زیبایی شناختی خود را برای کودک توضیح دهد: «مرد گفت: اون دو تا را می‌گم و با انگشت به دیواره‌ی شیشه‌ی آبگیر زد... کودک اندکی بعد گفت: دو تا نیستن... یکیش عکسه که تو شیشه‌ی اون وری افتاده.» (ص ۸۷)

نویسنده با الهام از تمثیلی همانند در کلیله و دمنه و مثنوی معنوی به منبع خطای دید و شناخت غلط اشاره کرده می‌خواهد بگوید چه بسیار مردمانی که با همین خطای حواس و شناخت غلط خود از پدیده‌های حیات، زندگی و عمر سپری می‌کنند؛ در حالی که کودک با نگرستن دقیق‌تر، زودتر و بهتر می‌تواند به شناخت دست یابد و به قول شاهزاده کوچولو «بزرگ‌ها همیشه احتیاج دارند که کودکان، همه چیز را برایشان توضیح بدهند.» نام این مجموعه داستان، جوی و دیوار و تشنه، دال‌تگر است. آن‌که تشنه‌ی معرفت است (تشنه) باید با تخریب موانع شناخت (دیوار) به معرفت (جوی) برسد. رسیدن به شناخت، در این مورد خاص فردی است. تجارب فردی دیگران، به خود آنان اختصاص دارد و چندان به کار ما نمی‌آید. تجربه، فردی است. در این حال خطای مرد، کوچک‌ترین ربطی به جامعه ندارد. اوست که باید در چند و چون «نگاه» خود بازنگری کند. نویسنده در این مجموعه داستان، نیز تجربه‌ی خاص و فردی خود را عرضه می‌کند و می‌کوشد در برابر آنچه زیر عنوان «سنت»، «اجماع»، «افکار عمومی» و نظایر آن مورد رجوع و استناد عوام است، به ارزش تجربه‌ی فردی و نقش خردگرایی اشاره کند. صبغه‌ی روشنفکری و نظری متفاوت «گلستان» با دیگر نویسندگان رئالیست و سنتی در همین نگاه متفاوت اوست. او خود در مصاحبه‌ی گفته: «هنر همیشه فردی است و برون‌ریزی و بیان ذهن یک فرد بوده؛ حالا اگر به اجتماعی بودن یا لزوم اجتماعی بودن هنر اشاره بفرمایید، حد اکثر می‌تواند یک جهت برای هنر باشد؛ شکل پدید آمدن مستقیمش نیست... هنر اجتماعی جوشان و زنده و مطلوب هم فردی فردی است که نظر به سوی افق اصلاح شده و پاک شده‌ی انسانی دارد.» (۱۷)

«گلستان» به هنر و فرهنگ آوازه‌گرانه، عامه‌پسند، رایج و آسان فهم باور ندارد. او بسیاری از آثاری را که عمدتاً زیر فشار تفکر و جهتگیری حزبی، مصلحت‌اندیشی یا پراگماتیستی نوشته شده است، بر نمی‌تابد و بر آن‌ها خرده می‌گیرد، حتی اگر شناخته‌ترین نویسندگان آن‌ها را نوشته باشند. بر حاجی آقای «هدایت» و پنجاه و سه نفر «بزرگ‌علوی» خرده می‌گیرد که این آثار به این دلیل بی‌ارزش هستند که مطابق نیازها و ملاک‌های حزبی نوشته و منتشر شده‌اند؛ اما اگر همین آثار، مخلوق ذهن خلاق و «فردی» نویسندگانش نوشته می‌شدند، این دو اثر ارزش و جایگاه هنری و واقعی خود را می‌یافتند.

پی نوشت ها:

۱. براهنی، رضا، قصه نویسی، تهران، نشر نو، چاپ سوم، ۱۳۶۲، ص ۴۷۷
۲. عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، تهران، نشر تندر، ج ۲، ۱۳۶۸، صص ۵۴-۵۵
۳. Bressler. Charles E. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*
۴. اُکانر، فرانک، صدای تنها، ترجمه ی شهلا فیلسوفی، تهران، نشر اشاره، ۱۳۸۱، ص ۸۳
۵. چوبیک، صادق، سنگ صبور، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۵۲، ص ۳۲۵
۶. هدایت، صادق، علویه خانم و ولنگاری، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶، ص ۳۶
۷. گلستان، ابراهیم، جوی و دیوار و تشنه، تهران، انتشارات روزن، چاپ اول، ۱۳۴۶، ص ۷۵
۸. عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، همان، ۵۴
۹. Klages , Mary. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed , Postmodernis* , ۲۰۰۷ Continuum Press , January
۱۰. اُکانر، فرانک، صدای تنها، ص ۱۷۲
۱۱. *Innovations “ , ” Short Story – MSN Encarta Online Encyclopedia* ۲۰۰۸. Contributed By: David Madden , B.S. M.A
۱۲. مندنی پور، شهریار، کتاب ارواح شهرزاد: سازه ها، شگردها و فرم های داستان نو، تهران، انتشارات ققنوس، ۱۳۸۳، صص ۵۰-۵۱
۱۳. گلستان، ابراهیم، گفته ها، تهران، نشر ویدا، چاپ دوم، ۱۳۷۷، صص ۲۹۷-۲۹۸
۱۴. ساراپ، مادن، راهنمایی مقدماتی بر پساساختگرایی و پسامدرنیسم، ترجمه ی محمدرضا تاجیک، تهران، نشر نی، ۱۳۸۲، ص ۱۷۸
۱۵. آریانپور، ا.ح. فرویدیسم: با اشاراتی به ادبیات و عرفان، تهران، کتاب های جیبی - امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۵۷، ص ۷۹
۱۶. Scholes , Robert. *Paradoxy of Modernism* , Yale University Press , New Haven /and London , <http://www.brown.edu/Departments/MCM/peoples/scholes/ParaParadoxyFinal.doc>
۱۷. گلستان، ابراهیم، گفته ها، ص ۳۵