صناعات مدرنیستی در رمان‌های دفاع مقدّس

(با تکیه بر رمان‌های *منِ او* و *باغ تِلو*)

غلامرضا پیروز (دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران)

زهرا مقدّسی (دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران)

مهدی خادمی کولائی* (استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور؛ نویسندهٔ مسئول)

چکیده

مدرنیسم، پس از جهانی شدن در عرصهٔ هنر و ادبیّات اروپا، به ادبیّات داستانی ایران راه یافت و نویسندگان ایرانی نوشتن به سبک‌وسیاق مدرنیستی را آزمودند. در این میان، برخی از نویسندگان دفاع مقدّس نیز با پشت‌سرگذاشتن گزارش مستندگونهٔ وقایع جنگ و ساختار رمان‌های رئالیستی، به‌تدریج، به شگردهای نوین داستان‌نویسی روی آوردند. برآیند چنین رویکردی تجلّی صناعات داستانی در رمان‌های دفاع مقدّس و رهایی‌یافتن این آثار از شگردهای مرسوم داستان‌های رئالیستی است. رضا امیرخانی در رمان *من او* و مجید قیصری در رمان *باغ تِلو*، با کاربستِ پاره‌ای دلالت‌های مدرنیستی (خطّی‌نبودن زمان روایت، تغییر زاویهٔ دید،

* dr.khademikulaei@gmail.com

پیچیدگی و روان‌رنجور بودن شخصیّت، زمان و مکان ذهنی و محدود، بازنمایی واقعیّت درونی، غیبت نویسنده در متن، تنهایی و عدم قطعیّت فنّی)، در مسیر ادبیّات داستانیِ مدرن گام نهادند. نویسندگان این مقاله بر آن‌اند نحوهٔ به‌کارگیری شگردهای نوین داستان‌نویسی مدرن را در آثار یادشده ارزیابی کنند. مهم‌ترین مفروض‌های پژوهش حاضر بر این نکته تأکید دارد که نویسندگان این رمان‌ها تلاش کرده‌اند برخی عناصر مدرنیستی را در آثارِ خود بر اساس ساز و کارهای رمان‌های مدرن بازتاب دهند.
کلیدواژگان: مدرنیسم، دفاعِ مقدّس، *من او*، *باغ تلو*، رضا امیرخانی، مجید قیصری.

۱ــ درآمد

ریشهٔ واژهٔ مدرن از لفظ لاتین modernus گرفته شده که خود از قید modo مشتق شده است. modo به‌معنای «امروز»، «اخیراً» و «به‌تازگی» است (← اسپنسر[1] و دیگران، ص ۲۱). مبحث اصلی پژوهش حاضر بررسی عناصر مدرنیستی در دو اثر داستانی است. بنابراین، پیش از هر چیز، به تفاوت میان مدرنیته و مدرنیسم خواهیم پرداخت. به‌گفتهٔ چایلدز،[2]

> مدرنیته واژه‌ای است که نخستین‌بار شارل بودلر[3] در اواسط قرن نوزدهم آن را به کار برد. مدرنیته نوعی شیوهٔ زیستن و تجربه‌کردن زندگی به شمار می‌آید که از تحوّلات صنعتی‌شدن، شهرنشینی و تفکیک حوزهٔ دینی از غیر دینی ناشی شده است. (ص ۲۸)

بسیاری بر این باورند که مدرنیته مجموعه‌ای است فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فلسفی که از حدود سدهٔ پانزدهم میلادی ــ زمان پیدایش نجوم جدید و اختراع چاپ و کشف امریکاــ تا امروز یا چند دههٔ پیش ادامه یافته است. (← احمدی، ص ۸-۹)

مدرنیسم عنوانی است که اغلب به دگرگونی‌های اساسی در عرصه‌های شعر، داستان، نقّاشی، موسیقی، معماری و دیگر رشته‌های هنری غرب داده می‌شود و به ورود دنیای غرب به عصر جدید تعلّق دارد. دربارهٔ تاریخ شکل‌گیری مدرنیسم اتّفاق نظر

1. Spencer, Herbert 2. Childs, Peter 3. charles Baudelaire

وجود ندارد، امّا «اغلب گفته می‌شود که موسم داغیِ بازار مدرنیسم آشکارا جایی میان سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۵، در محدودهٔ گستردهٔ میان ۱۸۸۰ و ۱۹۵۰، بوده است» (برادبری[1] و مک‌فارلین،[2] ص ۱۰). به دیگر سخن، مدرنیسم نوعی گرایش ذهنی و فکری و عملی به مدرن‌بودن است؛ حال‌آنکه مدرنیته حالت یا وضعیّت مدرن است. (← افشارمهاجر، ص ۳)

هنر مدرن، متناسب با پیچیدگی و ازهم‌گسیختگی زندگی در قرن بیستم، «باید جهان را به‌صورت پدیده‌ای منقسم، چندپاره، تجزیه‌شده، انتقالی، سیّال و گذرا ــ به‌صورت مجموعه‌ای از لحظات شناورــ ترسیم نماید» (بامن،[3] ص ۳۸). مدرنیست‌ها شورشگرانی بودند که بیشترین ارزش‌ها و ضدّ ارزش‌ها را در مرزبندی بین خود و آکادمیک‌ها فراخواندند. (← بازرگانی، ص ۴۳-۴۴)

می‌توان سدهٔ بیستم را سدهٔ وداع با سنّت‌های بورژوازی نویسندگان سال‌خوردهٔ سدهٔ نوزدهم و به‌تبعِ آن وداع با ادبیّات نسل گذشته دانست (← نجفی، ص ۳۲۵). در این سده، رمان نیز به‌سمت گرایش ذاتیِ خود که نوگرایی است قدم برمی‌دارد.

نویسندگان مکتب مدرنیسم در جنبه‌های فنّی داستان، شعر و نمایشنامه بدعت‌های بسیاری به وجود آوردند. در شعر، ازرا پاوند،[4] تی. اس. الیوت،[5] ویلیام باتلر ییتس[6] و ویلیام کارلوس ویلیامز[7] و، در تئاتر، آوگوست استریندبرگ،[8] لوئیجی پیراندللو،[9] برتولت برشت،[10] ساموئل بکت[11] و اوژن یونسکو[12] با نوآوری‌های خود تحوّلی عظیم پدید آوردند (← بیات، ص ۱۵-۱۶). در عرصهٔ رمان نیز نویسندگان خلاّق و نام‌آوری چون مارسل پروست،[13] دی. اچ. لارنس،[14] جیمز جویس،[15] ویرجینیا وولف[16] و ویلیام

1. Bradbury, Malcom
2. Mcfarlane, James
3 Bauman, Zygmunt
4. Ezra Pound
5. T.S. Eliot
6. William Butler Yeats
7. William Carlos Williams
8. August Strindberg
9. Luigi pirandello
10. Bertolt Brecht
11. Samuel Beckett
12. Eugene Ionesco
13. Marcel Proust
14. D.H. Lwurence
15. James Joyce
16. Virginia Woolf

فاکنر،[1] هریک، با درهم‌شکستن سنّت‌های واقع‌گرایانه و درپیش‌گرفتن شیوه‌های جدید، بازنگری در اصول داستان‌نویسی را موجب شدند.

جریان مدرنیسم، هم‌زمان با گسترش در عرصهٔ ادبیّات و رمان‌نویسی غرب، به ادبیّات داستانی ایران نیز راه یافت و نویسندگان ایرانی، با به‌کارگیری مهارت‌های نوین در آثارِ خود، دوره‌ای جدید در داستان‌نویسی ایران رقم زدند. گروهی از منتقدان، با ورود مدرنیسم به ادبیّات ایران، جریان مدرن‌نویسی در ایران را غیر اصیل، تقلیدی و مصنوعی اعلام کردند (← زرشناس، ص ۲۱). با وجودِ این، می‌توان رمان *بوف کور* (۱۳۱۵) را اوّلین اثر فارسی به سبک و سیاق مدرنیستی دانست که، در آن، به‌تأسّی از نهضت مدرنیسم ادبی غربی، از شگردهای پیچیدهٔ داستان‌نویسی بهره برده شده است. از آن پس، نویسندگان ایرانی کوشیدند با روی‌آوردن به فرم و تکنیک ارتباط ساختاری‌شان را با آثار گذشته کاهش دهند. به‌گفتهٔ میرعابدینی،

> یکی از گام‌های برداشته‌شده در این مسیر شکل‌گیری نشریّهٔ *خروس جنگی* (۱۳۲۰) است که اعضای آن مانند غلامحسین غریب، احمد شاملو و کاظم تینا با هدف طرف‌داری از مکتب سوررئالیسم به داستان‌هایی با مضمون‌های خیالی و با تأکید بر قدرت خواب و رؤیا روی آوردند. (ص ۱۹۵)

از حلقه‌های مؤثّر در شکل‌گیری ادبیّات مدرن در ایران حلقه‌ای متشکّل از نویسندگان جُنگ ادبی اصفهان بود که اعضای آن نخستین‌بار در ۱۳٤٤ با هدف توجّه به تکنیک و صناعت در داستان گرد هم آمدند. از نویسندگان مطرحِ آن می‌توان هوشنگ گلشیری، محمّد کلباسی، بهرام صادقی، تقی مدرّسی و رضا فرّخفال را نام برد.

جریان مدرن‌نویسی در ایران در سال‌های پس از انقلاب اسلامی (در اواخر دههٔ شصت و هفتاد) شاهد شکوفایی نویسندگان جوانی است که با اتّکا بر تجربه‌های نوگرایانهٔ نسل‌های پیشین به فرم‌گرایی و تکنیک‌پردازی روی آوردند. میرعابدینی از این گرایش به «صداهای

1. William Faulkner

تازه» (ص ۱۰٤۱) یاد می‌کند و نویسندگانی چون جعفر مدرّس‌صادقی، شهریار مندنی‌پور، حسین سناپور، ابوتراب خسروی، رضا فرّخفال، محمّد محمّدعلی، عبّاس معروفی، علی مؤذّنی، یارعلی پورمقدّم و محمّد کلباسی را در این گروه جای می‌دهد. (← همان، ص ۱۰٤۱-۱۱۰۵)

با نهادینه شدن داستان‌نویسی مدرن در ایران، برخی رمان‌نویسان دفاع مقدّس نیز بر آن شدند با پشت سرگذاشتن شگردهای شناخته‌شدهٔ داستان‌نویسی به خلق آثار مدرن توجّه نشان دهند. در آثار این نویسندگان، تأثیر جنگ بر زندگی و روح و روان انسان‌ها به نمایش گذاشته می‌شود. از جملهٔ این رمان‌نویسان می‌توان رضا امیرخانی و مجید قیصری را نام برد که در رمان‌های *من او* (۱۳۷۸) و *باغ تلو* (۱۳۸۵) کوشیدند پرداختِ عینی رخدادهای جنگ را پشت سر نهند و به بهره‌گیری از شگردهای نوین داستان‌نویسی روی آورند.

> *من او* تلاشی است هنرمندانه برای نشان‌دادن برهه‌ای از تاریخ؛ نشان‌دادن فضای تهران قدیم و روزهای کشف حجاب. به‌عقیدهٔ برخی از منتقدان و خوانندگان، این رمان زیبایی رمان ایرانی را به یاد داستان‌خوانان ایرانی می‌آورد؛ به‌گونه‌ای که بسیاری از خوانندگان آن را به‌عنوان یکی از بهترین رمان‌های ایرانی یاد کرده‌اند. (خادمی کولایی، ص ۱٦۵)

از *من او* در جشنوارهٔ مهر تقدیر ویژه شد و جزء سه کتاب برگزیدهٔ منتقدان مطبوعات در سال ۱۳۷۸ و همچنین جزء سه کتاب منتخب سال ۱۳۷۹ شناخته شد (← همان، ص ۱٦۵). با وجود آنکه *من او* داستانی مذهبی است و بخش درخور توجّهی از آن حول موضوع دفاع مقدّس می‌گردد، امیرخانی، با بهره‌گیری از شگردهای مدرن در داستان‌نویسی، فضای آن را تا حدّ زیادی از حالت شعارگونه دور کرده است.

باغ تلو قصّهٔ بسیار تلخی دارد؛ روایتگر انسان‌هایی است که از جنگ بازگشته و اطرافیان با آن‌ها غریبه‌اند و فضای فکری‌شان را برنمی‌تابند. قیصری، در این اثر که «برگزیدهٔ بخش رمان هفتمین دورهٔ جایزهٔ ادبی مهرگان شد» (همان، ص ۷۷٦)، با استفاده از

شگردهای نوین و با نگاهی متفاوت به مقولهٔ جنگ، خواننده را با پرسش‌ها و ابهاماتی گوناگون مواجه ساخته است.

در این پژوهش، شاخه‌های مدرنیستی انعکاس‌یافته در رمان‌های *من او* و *باغ تلو* بررسی و تحلیل می‌شود.

۲ـ پرسش‌های پژوهش

۱) عناصر مدرنیستی رمان‌های *من او* و *باغ تلو* کدام‌اند؟ ۲) چه تفاوتی در شاخصه‌های مدرنیستی به‌کاررفته در رمان‌های مذکور وجود دارد؟

۳ـ پیشینهٔ پژوهش

تا جایی که نگارندگان این مقاله بررسی کرده‌اند، تاکنون، پژوهشی جامع در زمینهٔ تحلیل مدرنیسم در رمان‌های *من او* و *باغ تلو* انجام نگرفته است. تنها فرحناز شیخ‌علیزاده در مقالهٔ «زندگی قهرمان؛ نگاهی به رمان *باغ تلو*» (ص ٦٤-٦٧)، با اشاره به مدرن‌بودن این رمان، برخی عناصر داستانی موجود در آن مانند شخصیّت، پیرنگ و زاویهٔ دید را گذرا بررسی کرده و فقط برخی وجوه مدرنیستیِ آن را نام برده است. از این رو، پژوهش حاضر ضروری به نظر می‌رسد.

٤ـ حدود پژوهش

نویسندگان این مقاله رمان‌های بسیاری در حوزهٔ دفاع مقدّس بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که خوانش مدرنیستی در دو رمان *من او* و *باغ تلو* نسبت به رمان‌های دیگر در این حوزه بیشتر است. همچنین، تأکید بر این نکته بوده است که آثار نویسندگان شاخص‌تری در عرصهٔ دفاع مقدّس بررسی شود. از این رو، دو رمان مزبور برای حدود این پژوهش مناسب‌تر به نظر رسید.

۵ـ روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی‌ـتحلیلی است و رمان‌های *من او* و *باغ تلو* واحد تحلیل است. در ادامه، مقدّماتی دربارهٔ شاخصه‌های مدرنیستی در رمان آورده می‌شود. سپس، با استخراج صناعات مدرنیستی در رمان‌های منتخب و تحلیل داده‌ها بر اساس یافته‌های پژوهش، نتیجه‌گیری صورت می‌گیرد.

٦ـ چارچوب نظری پژوهش

رمان مدرن مؤلّفه‌هایی دارد که آن را از رمان واقع‌گرا متمایز می‌کند. برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: غیبت نویسنده از صحنه، تمرکز بر کنش‌های روانی، آغازهای مبهم و پایان‌های غیر قطعی، مخاطب‌محوری (← شیری، ص ۷۵–۷٦)، تودرتویی و بی‌مرزی روایات، شکستن زمان و مکان روایت، تغییر زاویهٔ دید و... . (← تسلیمی، ص ۲۲۳)

در این بخش از پژوهش، مهم‌ترین مؤلّفه‌هایی که مورد تأکید نویسندگان مدرن است، در دو بخش عناصر داستانی و مفهوم، ارزیابی می‌شود.

٦ـ۱ـ عناصر داستان

یک داستان معمولاً دربردارندهٔ عناصری است که به‌شکل قاعده درآمده‌اند. این عناصر به‌عنوان ابزاری در اختیار نویسنده قرار می‌گیرند تا او داستانش را به بهترین شکل خلق کند. در ادبیّات معاصر، به‌دلیل اهمّیّت و نقش و جایگاه داستان، کتاب‌هایی در زمینهٔ فنون داستان‌پردازی به تجزیه و تحلیل عناصر داستان مدرن توجّه نشان داده‌اند. در این بخش از پژوهش حاضر، مؤلّفه‌هایی که برای رمان مدرن برشمردیم از کتاب‌های مطرح در این حوزه اخذ شده است. چه‌بسا برخی از این مؤلّفه‌ها با رمان‌های واقع‌گرا و پسامدرن مشترک باشند، زیرا مدرنیسم به‌اعتباری بین سنّت و پست‌مدرن قرار می‌گیرد.

٦ـ١ـ١ـ روایت

در روایت‌شناسی، روایت داستان گونه‌ای از روایت محسوب می‌شود. با توجّه به کلّیّت موضوع این مقاله، که بررسی داستان است، روایت به‌مثابهٔ یک شیوهٔ نقل داستان مدّ نظر است که در ذیلِ عناصر داستان بررسی می‌شود.

خطّی‌نبودن زمان روایت ـ تأکید بر زمان ادواری و نه خطّی یکی از مواردی است که ذهن نویسندگان مدرن را به خود مشغول داشته است. در داستان‌های مدرن، برخلاف داستان‌های پیشامدرن، این‌گونه نیست که داستان در یک نقطه از زمان گذشته شروع شود و در یک خطّ مستقیم به‌سوی حال و آینده حرکت کند. به‌گفتهٔ چایلدز،

> نویسندهٔ مدرن، با مبنا قراردادن زمان حال، به دنیای درون و گذشتهٔ شخصیّت‌ها نقب می‌زند. ویرجینیا وولف از این تکنیک با عنوان «تونل‌زدن» یاد می‌کند و منظورش این است که نویسنده از این راه می‌تواند به گذشتهٔ کاراکترها راه باز کند تا تاریخچهٔ آن‌ها را از زیر خاک بیرون بکشد. (ص ۱۸۳)

برهم‌ریختن توالی زمان روایت تمهیدی است که برای بازنمایی آشفتگی درونی انسان معاصر در اختیار نویسندهٔ مدرن قرار می‌گیرد.

تغییر زاویهٔ دید ـ داستان‌های واقع‌گرا معمولاً از اوّل تا آخر با دیدگاهی واحد روایت می‌شوند. «این نوع روایتگریِ یکدست و منسجم در دورهٔ پُرتلاطمی مانند دورهٔ مدرن، که دست‌یابی به منابع مختلف خبر و اطّلاعات در آن به‌مدد فنّاوری‌های جدید امکان‌پذیر شده است، مطلوب به نظر نمی‌رسد. از این رو، مدرنیست‌ها، با تغییر زاویهٔ دید و چندگانه‌کردن منظرهای روایی، خواننده را به‌سمتی سوق می‌دهند که اجزای چندگانهٔ روایت را در ترتیبی نو کنارِ هم قرار دهد و، از دل این تکثّر، داستانی معنادار به وجود آورد» (پاینده ۲، ص ٢٦). نویسندگان مدرن، با روایت زمان حال از یک‌سو و سیر در دنیای خاطرات شخصیّت از دیگرسو، ساختار خطّی زمان را نقض می‌کنند. (همو ۱، ج ۲، ص ٢٤)

٦ـ۱ـ۲ـ شخصیّت

شخصیّت پایه و اساس داستان است و هیچ داستانی را نمی‌توان بدون وجود عنصر شخصیّت تصوّر کرد. در رمان مدرن، شخصیّت دارای ویژگی‌هایی است که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

روان‌رنجور بودن شخصیّتـ شخصیّت رمان مدرن اغلب به‌صورت موجودی تک‌افتاده، منزوی و تنها تصویر می‌شود که از زندگی اجتماعی گریخته است و با محیط پیرامونِ خود ارتباط ندارد و، «با توسّل به دنیای درونی که برای او گسترده‌تر از دنیای بیرون است، خود را از نابهنجاری‌های تمدّن جدید می‌رهاند» (بهمن، ص ٨٦). او روان‌رنجوری است که، برای گریز از مراوده با دیگران، به رؤیاها و کابوس‌های خود پناه می‌برد و منفعل و پذیرای وضعیّت موجود است.

مبهم و پیچیده بودن شخصیّتـ نویسندهٔ مدرن در معرّفی شخصیّت‌ها از توصیفات ظاهری کمتر استفاده می‌کند و بر آن است تا، با گریز به ناخودآگاه شخصیّت‌ها، از دنیای درونِ آن‌ها پرده بردارد. در رمان مدرن، «درست مانند زندگی، شخصیّت فردی است در حال به‌دست‌آوردن تعریف مداوم از خویش و انکار پیشینِ خویش و اثبات حالِ خویش به‌سوی آینده. او در پلّه‌پلّهٔ حوادث شکل می‌گیرد» (مندنی‌پور، ص ٥٠) و چه‌بسا، تا پایان داستان، تصویری واحد و یکپارچه از او ارائه نشود. برخی از نویسندگان مدرن نیز به خلق شخصیّت‌های مرموز و وهم‌آلود روی می‌آورند که می‌تواند بازتابی از آشفتگی انسان در دنیای مدرن باشد.

٦ـ۱ـ۳ـ پیرنگ درهم‌تنیده و نامنسجم

رمان مدرن محصول زمانه‌ای است که تشتّت و گسست مشخّصهٔ غالب آن است. از این رو، این آثار از پیرنگ خطّی و انسجام در روابط علّی‌ومعلولی برخوردار نیستند. آغاز و به‌ویژه پایانِ باز و روایت داستان از فرجام رویدادها از جمله عواملی است که، در رمان‌های مدرن، آشفتگی پیرنگ را موجب می‌شوند. در رمان‌های مدرن، آنچه

اهمّیّت دارد واقعه نیست، بلکه تأثیر واقعه بر ذهن است. کار داستان‌نویس نوشتن داستانی است که خواننده را از ظاهر واقعیّت به باطنِ آن رهنمون کند و، بنابراین، کنش و پیرنگ نباید مهم‌ترین عنصر داستان باشد (← پاینده ۱، ج ۲، ص ۲۸). از نظر ویرجینیا وولف، «لزومی ندارد که داستان‌ها آغاز و میانه و پایان قراردادی داشته باشند. آن‌ها می‌توانند بیشتر شبیه به روایت‌های چندچشم‌اندازی باشند که با توجّه به پاره‌های گسسته به وحدت دلخواه دست یابند» (لوید،[1] ص ۲۹۶) و، بدین طریق، جامعهٔ آشفتهٔ امروز را انعکاس دهند.

٦ـ۱ـ٤ـ زمان ذهنی

به‌اعتقاد هنری برگسون،[2] زمان واقعی در ذهن مشخّص می‌شود. «زمان واقعی با جنبش آونگ مقارنه دارد و، برخلاف زمان ساعتی، دارای حدود نیست» (آنترمایر،[3] ص ۳۸۷). نویسندهٔ مدرن با سیر در دنیای درون شخصیّت به زمانی محدود و کوتاه بسنده می‌کند، زیرا مدرنیسم معتقد است که «رمان پاره‌ای از زندگی است، ولی این پاره حتماً نباید از طول ثبت [شود] بلکه از عمق هم می‌تواند باشد» (هاجری ۱، ص ۲۲٤). مندنی‌پور از این زمان با عنوان «زمان حسّی» (ص ۱۱٦) نام می‌برد. از نظرِ او، زمان حسّی، همچون ذرّات فروریختهٔ ساعت شنی، در حافظهٔ ما انباشت و پدیدار می‌شود. (← همان‌جا)

٦ـ۱ـ٥ـ مکان مبهم و محدود

در رمان‌های مدرن، مکان نیز به‌تبع زمان محدود است. با رشد صنعت سینما و تلویزیون و عکّاسی، نویسندهٔ مدرن نیز به‌جای توصیف کلّی از مکان بر یک شیء از مکان تمرکز می‌کند و می‌کوشد تصویرِ آن شیء یا آن تکّه از مکان را بی‌کم‌وکاست به خواننده منتقل کند و خواننده خود مابقیِ آن را بسازد (← همان، ص ۳۲۰-۳۲۲). در این آثار، برخلاف آثار پیشامدرن، کمتر اتّفاق می‌افتد نویسنده عمل داستانی را

1. Lloyd, Genevieve 2. Henry Bergson 3. Untermeyer, Leuis

متوقّف و دربارهٔ مکانی قلم‌فرسایی کند. وانگهی، ماجراهای برخی از رمان‌های مدرن در مکانی ناشناخته و مه‌آلود رخ می‌دهد. این امر می‌تواند از یک سو «در آفرینش فضایی شگرف و فراطبیعی مؤثّر باشد و با واقع‌گریزی تطابق بیشتری داشته باشد» (قویمی، ص ۸۵) و از سوی دیگر بازتابی از پیچیدگی زندگی در دوران مدرن باشد.

٦ـ١ـ٦ـ زبان نامنسجم و پیچیده

نویسندهٔ مدرن اغلب می‌کوشد زبان داستان را به زبان ذهن نزدیک کند. محتویّات ذهنی شخصیّت‌ها در مرحلهٔ پیش از گفتار به‌صورت نامنظّم و غیر منسجم شکل می‌گیرد و، در نتیجه، به ابهام و پیچیدگی و شفّاف‌نبودن زبان منجر می‌شود. در بسیاری از آثار مدرن، «شخصیّتی که ذهنِ او دست‌مایهٔ روایت داستان قرار گرفته است، به‌دلایل مختلفی از جمله روایت ذهنیّات مربوط به عالم رؤیا (*شب عزای فینگین‌ها*)، عقب‌ماندگی ذهنی (بخش اوّل *خشم و هیاهو*)، روایت لحظه‌های بین خواب و بیداری (بخش پایانی *اولیس*)، فشار روانی بر ذهن شخصیّت (بخش دوم *خشم و هیاهو*) و مانند این‌ها، در حالت طبیعی و عادّی قرار ندارد» (بیات، ص ۹۸). از جمله ترفندهای زبانی برای بازتاب فرایندهای ذهنی می‌توان به بهره‌گیری از عناصر شعری و برهم‌زدن قواعد دستوری اشاره کرد.

٦ـ٢ـ مفهوم

برخی از عناصر رمان مدرن در حوزهٔ مفهوم قابل بررسی است و در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

٦ـ٢ـ١ـ بازنمایی واقعیّت درونی و ذهنی

در آستانهٔ قرن بیستم، توجّه به ذهن و فرایندهای ذهنی از نظریّه‌های انقلابیِ فروید و یونگ دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه نشئت می‌گیرد. «در این دوره، ادبیّات، اغلب، در جهان درون و

دورترین زوایای اعماق شخصیّت غور می‌کند» (پریستلی،[1] ص ٤٩٤). بر این اساس، نویسندهٔ مدرن نیز ثبت واقعیّت درونی را بر واقعیّت بیرونی ترجیح می‌دهد و، «برخلاف اسلافِ خود، صرفاً در پی بازنمایی واقعیّت (محاکات) نیست و بر آن است به‌جای تصویرگری محض دنیای مشهود به شکافی بپردازد که بین دنیای مشهود و انعکاس این دنیا در ذهن انسان‌ها وجود دارد». (پاینده ۱، ج ۱، ص ۲۲)

٦ـ۲ـ۲ـ تنهایی و انزوا

در آغاز قرن بیستم، در جریان پیشرفت صنعت و فنّاوری، انسان مدرن به انفراد و فردگرایی گرایش می‌یابد. ظهور رمان مدرن نیز درحقیقت بازتاب پیچیدگی‌ها و غرابت‌های دنیای جدید است. این رمان‌ها «بینشی تردیدآمیز دربارهٔ منطق و جهان‌بینی دارند و آدمی را موجودی منزوی و تنها می‌پندارند» (← هاثورن،[2] ص ۲۲). اصولاً، انزوا و گوشه‌نشینی و تک‌افتادگیِ انسان‌ها از پیامدهای مدرنیسم است. «این بینش هستی‌شناسانه درمقابل دیدگاه ادبیّات رئالیستی مبنی بر اجتماعی‌بودن انسان و تفکیک‌ناپذیریِ او از محیط اجتماعی استوار بود». (هاجری ۲، ص ۱۵۰)

٦ـ۲ـ۳ـ غیبت نویسنده در متن

نویسندهٔ رمان مدرن اغلب از صحنهٔ داستان خارج می‌شود و از داوری دربارهٔ شخصیّت‌ها و رویدادها اجتناب می‌ورزد؛ بدین معنی که «رمان‌نویس باید کار خداوند به‌هنگام خلقت را سرمشقِ خود قرار دهد؛ یعنی اقدام به آفرینش کند و ساکت باشد» (هلپرین[3]، ص ۷۷-۷٤). بدین‌ترتیب، این امکان برای خواننده فراهم می‌شود تا در جریان داستان سهمی داشته باشد. «غیبت نویسنده طبعاً حضور فعّال خواننده را می‌طلبد» (اسحاقیان، ص ۱۸)، و به‌قول بارت،[4] خواننده را به تولیدکنندهٔ معنا تبدیل می‌کند. درواقع، نویسنده، تنها

1. Priestly, John Boynton
2. Howthorne, Jeremy
3. Halperin, Jahn
4. Barthes, Roland

با دادن سرنخ‌هایی به خواننده، گره‌گشایی از معمّاها را بر عهدهٔ او قرار می‌دهد. برآیند چنین رویکردی برداشت‌های متعدّد خواننده از متن و مشارکت فعّالِ او در دنیای داستان است.

٦ـ٢ـ٤ـ عدم قطعیّت

عدم قطعیّت یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های رمان مدرن است. نخستین منادی عدم قطعیّت نیچه بود. «او تمام پنداشت‌های انسان معاصر از حقیقت و امر اخلاقی را بر هم زد و این سخن معروفش، که پدیدهٔ اخلاقی وجود ندارد و هرآنچه هست تفسیر اخلاقیِ پدیده‌هاست، ردّیه‌ای بود بر ضدّ علم اخلاق ...» (بزرگ بیگدلی و دیگران، ص ۱۰۸۱). این تفکّر به آثار ادبی معاصر نیز راه یافت. در واقع، «تنش‌ها و کشمکش‌های دنیای مدرن سبب گردید که لحن غالب آثار ادبی قرن بیستم لحنی حاکی از تنش و عدم قطعیّت باشد» (کتل،[1] ص ١٢٤). از نظر بارت،[2] خواننده هرگز نمی‌تواند معنای ادبی را به‌طور کامل تثبیت کند (← آلن،[3] ص ١٤). بر این اساس، نویسندگان مدرن، با بهره‌گیری از تمهیداتی، نسبی‌گرایی و عدم قطعیّت را در متن بازتاب می‌دهند و بدین‌سان از ارائهٔ تصویری واحد از جهان پیرامون اجتناب می‌ورزند.

٦ـ٢ـ٥ـ اسطوره‌گرایی

یکی از عواملی که موجب دشوارفهمی رمان‌های مدرن می‌شود روی‌آوردن برخی از نویسندگان مدرن به اساطیر است. در رمان‌های اسطوره‌گرا، «نویسنده سرنوشت قهرمانان اثر را با بن‌مایه‌های تاریخی گره می‌زند و آگاهی‌های امروز را با روزگاران گذشته به‌شکل نمادین ربط می‌دهد» (میرعابدینی، ص ۱۰۲۹). در واقع، اسطوره‌پردازان، سرخورده از وضع موجود، بهشت گمشدهٔ خویش را در جهان اسطوره‌ها می‌جویند و از قوانین بشر به‌طور کلّی سخن می‌گویند. (← همان ص ٣٤١-٣٤٢)

1. Cattell, Amold
2. Allen, Graham

۷ـ یافته‌های پژوهش

در ادامه، صناعات مدرنیستی موجود در رمان‌های *من او* و *باغ تلو* در دو بخش عناصر داستان و مفهوم ارزیابی می‌شود.

۷ـ۱ـ عناصر داستان

در رمان‌های مذکور، پنج عنصر داستانی (روایت، شخصیّت، پیرنگ، زمان و مکان) و نحوهٔ کاربستِ آن‌ها بررسی می‌شود.

۷ـ۱ـ۱ـ روایت

خطّی‌نبودن زمان روایتـ در رمان *من او*، وقایع بر اساس تسلسل خطّی و زمانی و رعایت نظم تقویمی روایت نمی‌شوند. در بخش‌هایی از داستان، که راویِ اوّل‌شخص (علی) رخدادها را بازگو می‌کند، ناگهان، با سوق‌دادن روایت به آینده، خواننده را از حادثه‌ای که بعداً رخ خواهد داد آگاه می‌سازد. مثلاً، در فصل «دوی او»، بازگویی ماجرای «مریم» و «دریانی» دست‌مایه‌ای می‌شود تا علی، از طریقِ آن، به مرگ مریم، که چندین سال بعد رخ می‌دهد، اشاره‌ای سطحی کند. در این قسمت، به‌گفتهٔ علی، مریم، با نخریدن سقّز از مغازهٔ دریانی و آزرده‌خاطر کردنش، آهِ دریانی را دامن‌گیرِ خود می‌سازد:

> به مریم گفتم که تقصیر از او بوده که دل دریانی را سوزانده ... مریم باور نکرد. چشمش حالا چشمش باز است و از آن دنیا می‌بیند ... . (امیرخانی، ص ۵۳)

همچنین، علی، در روایتِ خود، گاه رخدادهای پیش‌آمده در تهران و پاریس را بر اساس توالی زمانی روایت نمی‌کند. مثلاً، در بخشی از فصل «هفتِ او»، علی، پس از اینکه ماجرای قتل «عزّتی» و «آهن‌فروش» را بازگو می‌کند، برای چند لحظه روایت را به‌سوی آینده سوق می‌دهد:

> روی زمین، خونابهٔ بویناکی ریخته بود. کلاه هم همان‌جا افتاده بود. (همان، ص ۲۷۰)

□□□

... سال‌ها بعد، روزی، در کافهٔ مسیو پرنر، این واقعه را برای مهتاب گفتم ... . (همان‌جا)

□□□

از آن روزی کـه بابـا را در خیابـان مختـاری دیـدم، بـاب‌جـون جـور دیگـری بـه مـن نگاه می‌کرد ... . (همان، ص ۲۷۲)

در برخی از بخش‌های داستان، مانند موارد پیش‌گفته، نویسنده، با قرار دادن علامت سه مربّع در میان گفته‌های راویِ اوّل‌شخص، عقب‌وجلو شدن روایتِ او را در زمان‌های مختلف به نمایش می‌گذارد و بدین‌گونه خواننده در یافتن سررشتهٔ زنجیرهٔ روایی سردرگم نمی‌شود.

یکی از شیوه‌های روایی رمان، که بر مدرن‌بودن آن تأکید می‌ورزد، وجود روایت‌های مختلف از واقعه‌ای واحد است. مثلاً، چگونگی مرگ پدر علی با چندین روایت از زبان موسی ضعیف‌کش، مجتبی نوّاب صفوی، عزّتی و قاجار نقل می‌شود. وجود نقاط افتراق میان این روایت‌ها، به‌رغم وجوه اشتراک میان آن‌ها، ذهن خواننده را درگیر می‌سازد و، در نهایت، بر او آشکار نمی‌شود که کدام روایت مقرون به واقعیّت است. این شیوه راه را برای مشارکت خواننده و امکان برداشت‌های گوناگون از متن هموار می‌سازد و، بدین‌ترتیب، روایت به نسبی‌گرایی سوق می‌یابد.

روایت رمان *باغ تلو* با دو زمان حال و گذشته پیش می‌رود. بخش اعظم رمان با نقل رویدادهای گذشتهٔ راوی (جلال) روایت می‌شود. او ابتدا به ماجرای انبارسوزی به‌مثابهٔ یکی از لحظه‌های مهمّ زندگی‌اش اشاره می‌کند؛ ماجرایی مبهم که هنوز برای خواننده شناخته‌شده نیست. سپس اذعان می‌کند که بر آن نیست تا رویدادها را به‌ترتیب زمانی روایت کند:

... ولی من مجبور نیستم تمام آن‌ها را اینجا به ردیف آورم. (قیصری، ص ۱۱)

هدف اصلی راوی پرداختن به داستان زندگی خواهرش (مرضیّه) است. از این رو، مرضیّه، چون نقطهٔ پرگار، در مرکز ثقل خاطرات راوی قرار دارد. گاهی، راوی در

بازگویی خاطراتِ خود، روایت را کمی عقب‌جلو می‌کند؛ بدین‌گونه که وقتی راوی زمان وقوع رویدادی در گذشته را به یاد نمی‌آورد، برای لحظه‌ای به حال بازمی‌گردد و سعی می‌کند زمان دقیقِ آن را به خاطر آورد و، پس از آن، روایت ماجرا را دوباره در گذشته ادامه دهد.

در رمان *باغ تلو*، روایت رویدادها، جز در مواردی بسیار محدود، در یک زمان خطّیِ مستقیم سیر می‌کند. این شیوه چندان منطقی به نظر نمی‌رسد، زیرا روایت رویدادها از زبان یک راوی آشفته‌حال باید متناسب با ذهن پریشانِ او شکلی ازهم‌گسیخته و چندپاره یابد؛ حال‌آنکه «چنین به نظر می‌رسد یک انسان عادّی و یا شاید یک متفکّر طنزپرداز نسبت به مسائل اجتماعی، مردم و جامعه دادِ سخن داده و، با آرامش خاطر، مشغول روایت جزئیّات است». (شیخ‌علیزاده، ص ٦٥)

این روایت منسجم ادامه می‌یابد تا اینکه راوی، در صفحهٔ ١٥٤ کتاب، ماجرایی را بازگو می‌کند که در اوّل رمان به آن اشاره کرد (انبارسوزی باغ). روایت بخش پایانی مطابق است با روایت بخش اوّل. بنابراین، زمان ابتدا و انتهای داستان یکی می‌شود و رمان حالتی چرخشی می‌یابد.

تغییر زاویهٔ دیدـ یکی از شگردهای روایتگری در رمان *من او* تغییر زاویهٔ دید است. رمان ۲۳ فصل دارد و فصل‌های آن با این عناوین نام‌گذاری شده است: «یکِ من»، «یکِ او»، «دویِ من»، «دویِ او»، «سهٔ من»، «سهٔ او»، «چهارِ من»، «چهارِ او»، «پنجِ من»، «پنجِ او»، «ششِ من»، «ششِ او»، «هفتِ من»، «هفتِ او»، «هشتِ من»، «هشتِ او»، «نهِ من»، «نهِ او»، «دهِ من»، «دهِ او»، «یازدهِ من»، «یازدهِ او» و «منِ او». تنوّع زاویهٔ دید در داستان با تفکیک فصل‌بندیِ آن مشخّص شده است. بنابراین، خوانندهٔ *من او*، با زاویه‌دیدهای درهم‌پیچیده، به‌طوری‌که گنگی رمان را در پی داشته باشد، مواجه نیست. در بخش‌هایی که باعنوان «من» روایت می‌شوند، نویسنده به روایت رخدادها می‌پردازد. او، در روایت پاره‌ای از

حوادث، این امکان را برای شخصیّت‌ها فراهم می‌کند که از دریچهٔ نگاهِ خود افکار و اندیشه‌هاشان را بازتاب دهند.

بخش‌هایی از داستان که با عنوان «او» نام‌گذاری شده‌اند، از نگاه شخصیّت اصلی (علی فتّاح) روایت می‌شود. در واقع، راویِ اوّل‌شخص با حضور در بطن ماجراها بهتر می‌تواند خواننده را با خود همراه کند و حسّ تعلیق در داستان به وجود آورد. همچنین، علی، با بروز عواطف پنهانیِ خود، حسّ هم‌ذات‌پنداری خواننده را برمی‌انگیزاند.

روایت بخش «نُهِ او» به‌شیوه‌ای مدرن و هنرمندانه خالی گذاشته می‌شود، زیرا راویِ دانای کل در فصل قبل (نُهِ من) علی را پس از دیدن مهتاب و خوردن سیلی از او به سکوت وا می‌دارد. در نتیجه، در فصل «نُهِ او»، که علی باید روایت را در دست بگیرد، با سکوتِ خود و سفید گذاشتن این بخش، خواننده را به تأمّل و مشارکت وا می‌دارد.

روایت فصل آخر رمان *منِ او*، چنان‌که از نامش برمی‌آید، ترکیبی از زاویهٔ دید اوّل‌شخص علی و نویسنده است. در این بخش، نویسنده، با ورود به فضای داستان، با شخصیّت‌ها به تعامل می‌پردازد:

> خیلی عجیب بود. در اتاق پنج‌دری قصّه نشسته بودیم؛ روبه‌روی هم، چشم در چشمِ هم، «من» و «او». (امیرخانی، ص ٤٠٤)

رابطهٔ نویسنده و شخصیّت داستانی بر این نکته صحّه می‌گذارد که در دنیای مدرن ممکن است موقعیّت‌هایی خلاف واقع و انتظار خواننده پیش آید.

۷ـ۱ـ۲ـ شخصیّت

روان‌رنجور بودن شخصیّتـ راوی *باغ تلو* فردی روان‌رنجور است که در باغی، تنها، زندگی می‌کند. او اذعان می‌کند شنیدن صدای جیغ از باغ آرامشش را سلب کرده؛ جیغ‌هایی گوش‌خراش که راوی در یادآوری خاطراتش آن را به خواهرش نسبت می‌دهد

و حتّی در عالم خواب نیز او را می‌آزارد. در پایان داستان نیز، که مرضیّه و بابک در انباریِ باغ محصور می‌شوند، جیغ‌کشیدن‌های مرضیّه شروع می‌شود.

به نظر می‌رسد راوی، که از عذاب‌وجدان سوزاندن مرضیّه و بابک رنج می‌برد، اکنون که پس از مرگِ آن‌ها تنها در باغ به سر می‌برد، دچار توهّم شنیداری شده است و صداهایی می‌شنود که دیگران قادر به شنیدنِ آن نیستند. راوی به توهّم دیداری نیز مبتلاست. او سایه‌هایی در لابه‌لای درختان باغ می‌بیند و آن‌ها را واقعی می‌پندارد؛ سایه‌هایی که وجود خارجی ندارند. خودِ راوی نیز بر بیمار بودنش واقف است و به مصرف دارو اعتراف می‌کند.

در واقع، توهّمات راوی به‌علّت وجود اختلالی روانی است که بر اثر گریز از واقعیّت گریبان‌گیرِ او شده است. او ضدّ قهرمانی است که تعادل روانی‌اش را از دست داده و با دنیای واقعی کاملاً بیگانه شده است.

مبهم و پیچیده‌بودن شخصیّتـ از میان شخصیّت‌های رمان، آن‌که بیش از همه توجّه خواننده را به خود جلب می‌کند شخصیّت اصلی (علی فتّاح) است که، در فصل‌هایی از رمان، از پیش‌فرض‌های ابتدایی نویسنده عدول می‌کند؛ چنان‌که در پایان داستان علی ناباورانه و در مقابل دیدگان بهت‌زدهٔ نویسنده و «هلیا» و «هانی» از دنیا می‌رود و، اتّفاقی، در قطعهٔ شهدای بهشت زهرا به خاک سپرده می‌شود. بدین‌گونه، نویسنده در تعیین سرنوشت نهایی شخصیّت داستانش نقش چندانی ندارد؛ شگردی که در رمان‌های پسامدرن به‌گونه‌ای بارزتر رخ می‌نماید.

راوی *باغ تلو* فردی روان‌رنجور است که، در برش‌های مختلف داستان، اطّلاعاتی ضدّ و نقیض به خواننده می‌دهد. او حتّی در بیان خصوصیّاتِ خود دچار تناقض‌گویی می‌شود. در بازگویی بخشی از خاطراتش، اذعان می‌کند به خواهرش (مرضیّه) علاقه‌مند

است امّا در اواخر داستان از او متنفّر می‌شود؛ تا جایی که مرضیّه و نامزدش را در باغ به آتش می‌کشاند و جالب اینکه خودِ او از این عملش دچار تردید می‌شود.

چون راوی‌ای روان‌گسیخته از ابتدا تا انتهای رمان به‌صورت متکلّم وحده به روایت می‌پردازد و شخصیّت‌ها را از دریچهٔ نگاهِ خود معرّفی می‌کند، چه‌بسا ممکن است در توصیف شخصیّت‌ها منافعِ خود را در نظر بگیرد و در معرّفیِ آن‌ها دخل و تصرّفاتی کند. بنابراین، بهتر بود روند داستان به‌گونه‌ای پیش می‌رفت که شخصیّت‌های دیگر نیز وارد میدان می‌شدند و توصیف پاره‌ای از ویژگی‌های خود یا دیگران را در دست می‌گرفتند. مثلاً، مرضیّه، به‌مثابهٔ شخصیّت کلیدی، می‌توانست در بخش‌هایی از رمان ویژگی‌هایش را از زبان خودش بازگو کند.

تناقض‌گویی راوی در معرّفی ویژگی‌های خود و دیگر شخصیّت‌ها موجب می‌شود تصویری مغشوش و مبهم از شخصیّت‌ها در ذهن خواننده نقش بندد و شناختِ آن‌ها برای او دشوار شود. بنابراین، خواننده، ناگزیر، با متوسّل‌شدن به تخیّلِ خود، باید در شکل‌دادن به شخصیّت‌های داستانی مشارکت داشته باشد.

۷ـ۱ـ۳ـ پیرنگ درهم‌تنیده و نامنسجم

یکی از ویژگی‌های برجسته در پیرنگ رمان *من او* رابطهٔ علّی‌ومعلولی میان وقایع داستان است؛ بدین‌گونه که علّت رخ‌دادن برخی حوادث از همان ابتدا برای خواننده مشخّص نمی‌شود؛ یعنی پیرنگ داستان به‌گونه‌ای پیش می‌رود که خواننده به‌تدریج به رابطهٔ علّی‌ومعلولی میان رخدادها پی می‌برد. در بخش‌هایی از رمان، راویِ اوّل‌شخص به گوشه‌هایی از یک رویداد اشاره و، در صفحات بعد، علّت وقوعِ آن را آشکار می‌کند. مثلاً، در صفحهٔ آخر فصل «یک او»، علی گذرا به مرگ «کریم»، «مریم» و «مهتاب» اشاره می‌کند:

... گریه‌ام گرفته بود. خشم بغضم را ترکاند. جای کریم خالی بود با هم برویم باغ طوطی، سرِ قبر خواهرهایمان بنشینیم و زار بزنیم. (همان، ص ۲۸)

و، در صفحات ۲۳۷ و ۳۱۰ و ۳۱۱ کتاب، چگونگی کشته‌شدنِ آن‌ها را بازگو می‌کند:

... شش برادر را ساخته بودند ... کینهٔ دیرینه‌شان را نو کرده بودند ... کریم را قطعه‌قطعه کرده بودند ... . (همان، ص ۲۳۷)

خدا رحمت کند مهتاب و مریم را. سال ٦٧، موشک‌باران، که آن اتّفاق افتاد، به هلیا زنگ زدم ... . (همان، ص ۳۱۰-۳۱۱)

و، در فصل «پنج او»، علی به ماجرای خاک‌کردن مار پخته زیر درخت انار اشاره می‌کند؛ ماجرایی که هنوز برای خواننده مبهم و نامشخّص است. سپس، با بیان جملهٔ «به هر حال ماجرای مار پخته شنیدنی است» (همان، ص ۱۹۵)، در خواننده حسّ تعلیق به وجود می‌آورد و، در چند صفحهٔ بعدِ همین فصل، مفصّل این ماجرا را تعریف می‌کند.

چکاندن قطره‌قطرهٔ وقایع در کام خواننده پیش‌زمینه‌ای به او می‌دهد تا، در نهایت، با جمع شدنِ آن‌ها، کلّیّت ماجرا برای او آشکار شود. در واقع، نویسنده از طریق بازگو نکردنِ روابط علّی‌ومعلولی میان رخدادها از همان ابتدا و اشاره به گوشه‌ای از آن‌ها، ذهن خواننده را درگیر ماجراهای داستان می‌کند و او را به چگونگی به‌وقوع‌پیوستن رخدادهای گوناگون ترغیب می‌کند؛ رویکردی مدرن که به‌منظور دور شدن از ساختار داستان‌های پیشامدرن ــ که علّت رخ‌دادن وقایع را زنجیروار بیان می‌کنند ــ در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد.

برخی رویدادهای داستان به‌شکلی منطقی به یکدیگر مرتبط نشده‌اند و باورناپذیر جلوه می‌کنند. مثلاً، ماجرای بلعیدن قلب ابوراصف توسّط مریم و به‌دنبالِ آن به‌دنیاآوردن فرزندی با دو قلب دور از ذهن است. در بخش دیگر، پدر علی پس از مرگ وارد مسیر داستان می‌شود و با آهن‌فروش به‌دلیل ایجاد مزاحمت برای پیرزن همسایه جدال می‌کند. وقوع رخدادهای غیر منتظره ساختاری فراواقعی و تخیّلی به رمان می‌بخشد.

رمان *باغ تلو* با روندی معکوس و از فرجام آغاز می‌شود و سیری دَوَرانی دارد. در ابتدای داستان، راویِ روان‌پریش، که در زمان حال در باغ تلو به سر می‌برد، با سیر در خاطراتِ خود، به بازگویی داستان زندگی خواهرش مرضیّه می‌پردازد. این روند ادامه می‌یابد تا اینکه راوی به ماجرای انبارسوزی و به‌آتش‌کشاندن مرضیّه و بابک در باغ اشاره می‌کند. در صفحهٔ پایانی رمان، راوی، غرق در اوهام و خیالاتِ خود، در باغ تلو حضور دارد و از عذاب‌وجدان سوزاندن خواهر و نامزد خواهرش رنج می‌برد. بنابراین، نقطهٔ آغازین و پایانی داستان یکی می‌شود و ساختارِ آن شکلی مدوّرگونه می‌یابد.

یکی از شگردهایی که بی‌انسجامی پیرنگ رمان *باغ تلو* را موجب می‌شود پایان بازِ آن است. در اواخر داستان، راوی ادّعا می‌کند مرضیّه و بابک را در انباریِ باغ به آتش کشانده است و، با بالاآمدن دود باریکی از هواکش انباری، ترسان از باغ خارج می‌شود. فردای آن روز، راوی با پرسش‌های مادر و دایی مواجه می‌شود و در پاسخشان فقط انباری سوخته را نشان می‌دهد، امّا آن‌ها به موضوع پی نمی‌برند و گمان می‌کنند بابک و مرضیّه با هم فرار کرده‌اند. گفته‌های آن‌ها راوی را دچار شکّ و تردید می‌کند.

مردّدبودن راوی دربارهٔ عملِ خود می‌تواند از ذهن آشفته و بیمارگونهٔ او نشئت بگیرد. بدین‌ترتیب، پایان‌بندی نامعلوم و مبهم داستان از جملهٔ قسمت‌های سؤال‌برانگیز اثر به شمار می‌رود و این امکان را برای خواننده فراهم می‌کند تا، با به‌کارگیری تخیّلِ خود، در تعیین پایان داستان مشارکت داشته باشد.

۷ـ۱ـ٤ـ زمان ذهنی

در رمان *باغ تلو*، زمان عینی در زمان حال رخ می‌دهد و چند روز محدود را در بر می‌گیرد؛ یعنی وقتی راوی در باغ تلو تنها زندگی می‌کند و با شنیدن صداهای هولناک و دیدن سایه‌هایی لابه‌لای درخت روز و شب را سپری می‌کند، در این زمان محدود، خواننده با یادآوری خاطرات در ذهن راوی با برهه‌های مختلف زندگیِ او

آشنا می‌شود؛ برهه‌هایی چون اعزام مرضیّه به جبهه، بی‌خبری اعضای خانواده از وضعیّتِ او، کشمکش میانِ آن‌ها و مهاجرتشان به محلّه‌ای دیگر، رسیدن خبر اسارت مرضیّه و سپس آزادیِ او، گوشه‌نشینی مرضیّه، تنگ‌آمدن پدر از وضعیّت پیش‌آمده، منتقل‌شدن خانواده به باغی متروک، پیدا شدن خواستگاری به‌نام بابک برای مرضیّه، سوزانده‌شدن آن دو به‌دست راوی در انباری باغ و در نهایت افسردگی و عذاب‌وجدان راوی و سکونتِ او در باغ. بنابراین، زمان عینی داستان زمانی است محدود که مربوط می‌شود به شب‌ها و روزهای یکنواختی که راوی در باغی دورافتاده سپری می‌کند، امّا با سیرِ او در دنیای خاطراتش زمان به عقب برمی‌گردد و فراز و نشیب‌های زندگی او به‌ویژه خواهرش مرضیّه را در بر می‌گیرد.

۷ـ۱ـ۵ـ مکان مبهم و محدود

مکان عمل داستانی نیز در *باغ تلو* بسیار محدود است. در این رمان، مکان اوّلیّه خانه و محلّ سکونت راوی در محلّهٔ قدیمی‌شان (قبل از رفتن مرضیّه به جبهه) است. مکان دوم محلّهٔ جدیدی است که خانوادهٔ راوی پس از رفتن مرضیّه به جبهه و بی‌خبری از اوضاع و احوالِ او به آنجا کوچ می‌کنند. راوی، در روایتِ خود، توصیفاتی دقیق و واقع‌گرایانه از این مکان‌ها به دست نمی‌دهد و خواننده را با ویژگی‌های آن‌ها آشنا نمی‌کند، امّا مکان اصلی داستان که رخدادهای مهم در آن روی می‌دهد باغی است که اعضای خانوادهٔ راوی، برای فرار از سخنان مردم پس از آزادی مرضیّه از اسارت، به آنجا نقل مکان می‌کنند؛ باغی متروک به‌نام تِلو که راوی ــ بنا بر اعترافِ خودــ مرضیّه و بابک را در انباریِ آن می‌سوزاند و پس از این ماجرا تک‌وتنها در آنجا زندگی می‌کند. بنا بر گفتهٔ راوی، دیده‌شدن روح و شنیده‌شدن صدای جیغی آرامشِ او را سلب کرده است. از این رو، باغ تلو مکانی هولناک امّا بسیار مناسب برای نشان‌دادن آشفته‌حالی شخصیّتی تک‌افتاده و روان‌پریش است.

۷ـ۲ـ مفهوم

مطابق شیوهٔ تحلیل صناعات مدرنیستیِ رمان *من او*، رمان *باغ تلو* نیز در دو بخش (عناصر داستان و مفهوم) ارزیابی و تحلیل می‌شود و اینک، بعد از بررسی «عناصر داستان»، به بررسی مقولهٔ «مفهوم» در رمان *باغ تلو* می‌پردازیم.

بازنمایی واقعیّت درونی و ذهنیـ نویسندهٔ *من او* هم دنیای درون و هم دنیای بیرون شخصیّت‌ها را به تصویر می‌کشد. در بخش‌هایی از داستان، راویِ اوّل‌شخص، درعین حال که با روشی عینی به بازگویی ماجراها می‌پردازد، با حرف‌زدن با خود، محتویّات درونی‌اش را نیز برملا می‌کند.

در قسمت‌هایی از رمان، که نویسنده روایت می‌کند، ضمن توصیف عینیِ نحوهٔ عملکرد شخصیّت‌ها، گاه از دنیای درونِ آن‌ها نیز پرده برداشته و خواننده از اندیشه‌های درونی‌شان آگاه می‌شود:

> فتّاح کمتر سر کوره می‌رفت ... بعد از فوت پسر انگار از صرافت کارکردن افتاده بود: «آدمی‌زاد کار می‌کند که نعشش را بَروبچّه‌ها ببرند. بچّه‌ای نمانده برایم ...». (همان، ص ۲۰۸)

در این موارد، دانای کل درباب وضعیّت شخصیّت‌ها توضیحاتی می‌دهد و سپس، با قراردادن حدیث نفسِ آن‌ها داخل گیومه، محتویّات درونی‌شان را بیرون می‌ریزد. درنتیجه، روند بازتاب ذهنیّت شخصیّت‌ها مطابق با روند داستان‌های مدرن و ناگهانی و بدون مقدّمه شکل نمی‌گیرد و خواننده کاملاً واقف می‌شود آنچه درحال بیان‌شدن است همان است که در ذهن شخصیّت‌ها می‌گذرد. در این بخش‌های داستانی، نویسنده می‌توانست با واگذارکردن کامل روایت به شخصیّت‌ها رمان را به سازوکار رمان‌های مدرن نزدیک‌تر کند، زیرا خواننده در آن صورت بدون دخالت نویسنده از عواطف و احساسات شخصیّت‌ها آگاه می‌شد و قادر بود از طریق آشنایی بی‌واسطه با دنیای درون شخصیّت‌های داستانی، در روند شکل‌گیری داستان، مشارکت فعّال داشته باشد.

امیرخانی درصدد نبوده است وقایع رمان را صرفاً بر پایهٔ بازنمایی واقعیّت ذهنی و آشکارساختن دنیای درون شخصیّت‌ها قرار دهد. او، درعین حال که به انعکاس ذهنیّت شخصیّت‌ها توجّه نشان می‌دهد، از بازنمایی دنیای عینی نیز روی برنمی‌تابد. اشاره به برخی وقایع تاریخی مانند تاج‌گذاری رضاشاه، ماجرای کشف حجاب، قیام سیّدمجتبی نوّاب صفوی، پیشوایی هیتلر، جنگ تحمیلی و وضعیّت شهدا در بهشت زهرا دلیلی بر این مدّعاست.

در رمان *باغ تلو*، راوی اوّل‌شخص درصدد است خاطرات خود را برای مخاطب تعریف کند. او، قبل از بازگویی خاطرات، از سایه‌ها و صداهایی در باغ خبر می‌دهد که وجود خارجی ندارند و در عالم خیالاتِ او دیده و شنیده می‌شوند. اشارهٔ راوی به آن‌ها می‌تواند جلوه‌ای از بازنمایی واقعیّت ذهنی در داستان باشد. در *باغ تلو*، بازنمایی محتویّات ذهنی شخصیّت به‌شیوه‌ای مدرن شکل نمی‌گیرد. راوی اوّل‌شخص، در لابه‌لای بازگویی حوادث گذشته، به‌منظور آگاه‌کردن خواننده از احساسات و اندیشه‌های خود، از شیوه‌های پیشامدرن انعکاس ذهن بهره می‌برد. به نمونه‌ای از روند بازتاب ذهنیّت شخصیّت در داستان اشاره می‌شود:

> توی ذهنم، دنبال جاهایی را که می‌شد رفت و ازشان کمک گرفت مرور کردم. (قیصری، ص ۱۶۲)

بنابراین، ورود راوی به ذهن خود با مقدّمه‌چینی شکل می‌گیرد و خواننده به‌آسانی درمی‌یابد که او آنچه را در درونش می‌گذرد روایت می‌کند. در بخش‌هایی از داستان، راوی، قبل از ورود به گذشته، با گفتن جمله‌هایی، به یاد خاطره‌ای می‌افتد:

> یاد آن حیاط نُقلی افتادم؛ مرضیّه و پدر و مادر و دایی و آق‌منصور؛ خیلی حوادث ریزودرشتی که تا آن لحظه یا از یادم رفته بود و یا اگر یادم می‌آمد نمی‌توانستم ربط و ضبط درستی بین آن‌ها پیدا کنم. (همان، ص ۱۱)

بنابراین، در رمان *باغ تلو*، برملاساختن محتویّات ذهنی شخصیّت بدون پیچیدگی و ابهام صورت می‌پذیرد و خواننده به‌آسانی و بدون هیچ تلاش ذهنی می‌تواند به سیر افکار و اندیشه‌های شخصیّت پی ببرد.

تنهایی و انزوا- راوی *باغ تلو* فردی است روان‌رنجور که در باغی مخوف تنها زندگی می‌کند و در دنیای درونِ خود محصور است. تنهابودن راوی خاطرات خواهرش مرضیّه را به یادش می‌آورد. البتّه گاه افرادی به دیدن راوی می‌آیند و از پشت درِ باغ دربارهٔ خواهرش پرس‌وجو می‌کنند امّا راوی، که فردی منزوی و از مراوده با دیگران گریزان است، با آن‌ها ارتباط سطحی برقرار می‌سازد. راوی، برای فرار از تنهایی مفرطی که با آن دست‌به‌گریبان است، مخاطبی فرضی در نظر می‌گیرد و، با بازگشت به گذشته‌ای نه‌چندان دور، داستان زندگی مرضیّه را برای او تعریف می‌کند. خواننده از طریق روایت خاطرات گذشتهٔ راوی درمی‌یابد، حتّی زمانی که او با خانواده‌اش زندگی می‌کرده، رابطه‌ای سرد میان اعضای خانواده حکم‌فرما بوده است. علاوه بر این، راوی با افراد پیرامونِ خود مراودهٔ گسترده‌ای نداشته و غالباً از برقراری ارتباط نزدیک با آن‌ها عاجز بوده است. این عوامل از راوی فردی یکّه و تنها می‌سازد که، با پناه‌بردن به خلوتِ خویش، روند رخدادهایی که به وضعیّت کنونی‌اش منجر شده‌اند و نیز خاطرات تلخ گذشته‌اش را در ذهن مرور کند؛ خاطراتی که اکنون به کابوسی هولناک مبدّل شده است و تحفه‌ای جز سرخوردگی و پریشان‌حالی روزافزون برای او ندارد.

علاوه بر این، خسته‌شدن مرضیّه از نگاه‌های پرسان مردم، پس از آزادی‌اش از اسارت، موجب شده او خود را با تنهایی و انزوا وفق دهد. بابک نیز تنهایی را مهم‌ترین وجه اشتراک میانِ خود و مرضیّه می‌داند.

غیبت نویسنده در متن- در بخش‌هایی از رمان *من او*، که با زاویهٔ دید اوّل‌شخص روایت می‌شود، خواننده مستقیم و بدون دخالت نویسنده با عواطف و احساسات شخصیّت

داستان آشنا می‌شود امّا روایت بخش‌هایی از رمان، با استفاده از زاویهٔ دید دانای کل و دادن پاره‌ای اطّلاعات، از تلاش ذهنی خواننده برای مشارکت در فضای داستانی می‌کاهد. وانگهی، برملا ساختن ساز و کارهای ذهنی شخصیّت‌ها بدون واسطهٔ نویسنده ــ شگردی که زمینه‌ساز برداشتِ اذهان مختلف از رخدادهای داستانی و به‌تبعِ آن مشارکت خواننده در تجربه‌های ذهنی شخصیّت‌هاست ــ در *منِ او* بازنمود چندانی ندارد.

در بخش‌هایی از داستان، نویسنده به‌شکلی نو وارد صحنه می‌شود و با شخصیّت اصلی به تعامل می‌پردازد. این امر اگرچه به‌ظاهر نشان‌دهندهٔ حضور نویسنده در متن است، بر تحمیل عقاید و تفسیرهای نویسنده در داستان صحّه نمی‌گذارد، زیرا در بخش‌هایی از رمان شخصیّت با سرپیچی از خواسته‌های نویسنده قدرتِ او را در خلق شخصیّت‌های داستانی زیر سؤال می‌برد؛ چنان‌که در پایان رمان خواننده شاهد مرگ شخصیّت اصلی در بهشت زهراست؛ رویدادی که خارج از حیطهٔ ارادهٔ نویسنده رخ می‌دهد و حتّی او را شگفت‌زده می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت تلاش امیرخانی در بهره‌گیری از شگرد «غیبت نویسنده در متن» در بخش‌هایی از رمان *من او* به ثمر می‌نشیند، امّا در برخی قسمت‌ها نویسنده نتوانسته است این شگرد را به‌نحوی بارز در داستان برجسته کند.

قیصری در *باغ تلو* با سپردن رشتهٔ روایت به راوی‌ای متناقض‌گو، که در معرّفی شخصیّت‌های داستانی اطّلاعاتی ضدّ و نقیض به خواننده می‌دهد، عملاً از هرگونه مداخله و قضاوت در روند شکل‌گیری داستان اجتناب می‌ورزد. بدین‌گونه، او حضورِ خود را در مقام راوی‌ای همه‌چیزدان، که با تفسیرهای خود لذّت کشف را از خواننده سلب می‌کند، در متن پنهان می‌سازد. همچنین، پایان بازِ داستان و مشخّص‌نشدن قطعیِ فرجام شخصیّت‌ها طبعاً حضور فعّال خواننده را می‌طلبد و او را به گشودن معمّاها در فضایی فارغ از ارزیابی نویسنده فرا می‌خواند.

عدم قطعیّت فنّیـ عدم قطعیّت در رمان‌های دفاع مقدّس در حوزهٔ صنعت شکل می‌گیرد و در این آثار از آن نسبی‌گرایی و عدم قطعیّت مدرنیستی خبری نیست.

در بخش‌هایی از *من او*، ورود نویسنده به فضای داستان به درگیری راویِ اوّل‌شخص با او می‌انجامد. در برخی از برش‌های داستان، راویِ اوّل‌شخص در برابر روایت نویسنده سر تسلیم فرود می‌آورد امّا، در دیگر برش‌ها، راوی با زیر سؤال بردن قدرت مطلق نویسنده می‌خواهد روایت ماجراها را خود بر عهده بگیرد؛ تا جایی که در پایان داستان، در برابر دیدگان شگفت‌زدهٔ نویسنده، پروندهٔ زندگی‌اش را بنا بر خواستِ خود می‌بندد. این امر تا حدودی موجب سرگردانی خواننده می‌شود و دریافت قطعی از متن را برایش دشوار می‌سازد. همچنین، در قسمت‌هایی از رمان، وجود روایت‌های متعدّد از واقعه‌ای واحد خواننده را در دریافتِ اینکه کدام روایت مقرون به واقعیّت است با مشکل مواجه می‌سازد. علاوه بر این، وجود شخصیّت‌هایی (مانند کریم) که در طول داستان دچار تغییر می‌شوند و با عملکردِ خود خواننده را غافل‌گیر می‌کنند نیز می‌تواند به عدم قطعیّت و نسبی‌انگاری در متن دامن بزند.

راوی *باغ تلو* بیماری روانی است که روایت‌پردازیِ او از ذهن پریشانش نشئت می‌گیرد. این عدم قطعیّت تا جایی پیش می‌رود که راوی در سوزاندن خواهر و نامزد خواهرش به‌دستِ خود دچار تردید می‌شود و می‌اندیشد که آیا ممکن است آن‌ها از آتش نجات یافته باشند؟! از این رو، روایت راوی روان‌گسیخته در رمان *باغ تلو* خواننده را در فضایی عاری از هرگونه قطعیّت و حتمیّت رها می‌سازد.

۸ـ نتیجه

در *من او* برهم‌ریختگی تسلسل زمانی در روایت رویدادها با دادن نشانه‌هایی از سوی راوی به وقوع می‌پیوندد و، در نتیجه، عدم تسلسل روایی در این رمان خواننده را چندان

سرگردان نمی‌کند. یکی‌بودن آغاز و انجام داستان تمهیدی است که در رمان *باغ تلو* بر ازهم‌گسیختگی زندگی در جهان معاصر تأکید می‌ورزد.

در *من او*، اگرچه زاویهٔ دید در فصول مختلف رمان تغییر می‌کند، روایت بیشتر میان راوی اوّل‌شخص و دانای کل در نوسان است و کمتر جنبهٔ درونی می‌یابد. با وجودِ این، امیرخانی، با بهره‌گیری از تمهیداتی چون خالی‌گذاشتن روایت صفحاتی از داستان به‌اقتضای مطلب، به رمانِ خود شکلی مدرن می‌بخشد. قیصری، در *باغ تلو*، با روایت سراسر داستان با یک نوع زاویهٔ دید، موفّق به ترسیم واقعیّت از منظرهای گوناگون نشده است.

در *من او*، حضور شخصیّتی که از پیش‌فرض‌های ابتدایی نویسنده سر باز می‌زند خواننده را با هاله‌ای از ابهامات مواجه می‌سازد و بر پیچیدگی و چندبُعدی‌بودن انسان و احتمال بروز رفتارهای گوناگون از او در دنیای مدرن صحّه می‌گذارد. خلق شخصیّت روان‌گسیخته در *باغ تلو* تأکیدی است بر فروپاشی زندگی در دوران معاصر؛ دورانی متأثّر از مصائب جنگ که می‌تواند به تشتّت و آشفتگی منجر شود.

رعایت‌نکردن توالی در بیان روابط علّی‌و‌معلولی میان وقایع در *من او* و مدوّرگونه‌بودن پیرنگ در *باغ تلو* از شگردهایی است که می‌توانند بر مدرن‌بودن این آثار صحّه گذارند.

توجّه به زمان ذهنی و مکان مبهم و محدود که بر پیچیدگی زندگی در دنیای معاصر تأکید می‌ورزد در رمان *باغ تلو* دیده می‌شود، امّا امیرخانی از این مؤلّفه که یکی از ویژگی‌های اصلی رمان مدرن است چشم‌پوشی کرده است.

در دو رمان مزبور، به‌ویژه *باغ تلو*، نقب‌زدن به دنیای درون شخصیّت‌ها اغلب با مقدّمه‌چینی رخ می‌دهد و این ویژگی آثار یادشده را تا حدّ درخور توجّهی از ساز و کارهای رمان‌های مدرن دور می‌کند.

تنهایی و تک‌افتادگی، که دردناک‌ترین ارمغان مدرنیسم برای انسان معاصر و روایتگر فروپاشی روابط میان انسان‌هاست، در *باغ تلو* به‌گونه‌ای بارز دیده می‌شود.

نویسندگان آثار مزبور می‌کوشند، با مداخله‌نکردن در روند داستانی، خواننده را به مشارکت در متن فرا خوانند و دستِ او را برای تفسیر و تأویل باز گذارند. این ویژگی در *باغ تلو*، که از زبان راوی روان‌پریش و متناقض‌گو روایت می‌شود، به‌نحوی بارزتر مشاهده می‌شود.

عنصر عدم قطعیّت (ترفندی که در رمان‌های مدرن مشارکت فعّال خواننده را در چینش تکّه‌های پازل‌گونهٔ داستان می‌طلبد) به‌شکلی صرفاً تکنیکی در هر دو رمان منتخب دیده می‌شود.

نویسندگان دو اثر یادشده به برخی از ویژگی‌های مدرنیستی در آثارشان اقبال نشان نداده‌اند. مثلاً، استفاده از زبان پیچیده و سازوکارهای شاعرانه، که یکی از شگردهای مطرح در رمان‌های مدرن و تمهیدی برای نزدیک‌کردن هنجارهای زبانی به زبان ذهن است، در دو اثر منتخب دیده نمی‌شود.

در مجموع می‌توان گفت که، در رمان‌های مدرن دفاع مقدّس، مقولهٔ جنگ در حاشیهٔ حوادث داستانی قرار دارد و پیامدهای آن در زندگی معاصر به نمایش گذاشته می‌شود. به نظر می‌رسد نویسندگان این آثار می‌کوشند داستان‌هایشان را به سازوکارهای رمان‌های مدرن نزدیک کنند، ولی در برخی موارد چندان موفّق نبوده‌اند. این تلاش‌ها آغازی است برای آفرینش رمان مدرن در سطوحی پیشرفته‌تر.

منابع

آلن، گراهام، *بینامتنیّت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، ویراست دوم، تهران ۱۳۸۵.
آنترمایر، لوئیس، *آفرینندگان جهان نو*، ترجمهٔ مصطفی اسلامیّه و دیگران، ویرایش هرمز ریاحی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۲.

احمدی، بابک، *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*، نشر مرکز، چاپ دهم، تهران ۱۳۹۲.
اسپنسر، هربرت و دیگران، *جامعهٔ سنّتی و جامعهٔ مدرن*، ویراستهٔ مالکوم واترز، ترجمهٔ منصور انصاری، نقش جهان، تهران ۱۳۸۱.
اسحاقیان، جواد، *راهی به هزارتوی رمان نو در آثاری از کوندرا ساروت روب‌گریه*، گل‌آذین، تهران ۱۳۸٦.
افشارمهاجر، کامران، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، دانشگاه هنر، تهران ۱۳۸٤.
امیرخانی، رضا، *من او*، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، چاپ بیست‌ودوم، تهران ۱۳۸۸.
بازرگانی، بهمن، *ماتریس زیبایی* (پست‌مدرنیسم و زیبایی: رساله‌ای در رابطهٔ بین حالات وجودی آدمی و کانون‌های جاذبهٔ زیبایی‌شناختی)، اختران، تهران ۱۳۸۱.
بامن، زیگمون، *مدرنیته و مدرنیسم* (مدرنیته)، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، نقش جهان، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۰.
برادبری، مالکوم و جیمز مک‌فارلین، «نام و سرشت مدرنیسم»، ترجمهٔ احمد میرعلایی، *زنده‌رود*، ش ۲ و ۳، زمستان ۱۳۷۱، ص ۹–٤۵.
بزرگ بیگدلی، سعید و دیگران، «نقد و بررسی رمان *ملکوت* بر طبق مؤلّفه‌های رمان مدرن»، در *هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی*، دورهٔ هفتم، دانشگاه هرمزگان ـ انجمن علمی استادان زبان و ادبیّات فارسی، بندرعبّاس ۱۳۹۲، ص ۱۰۷۰–۱۰۸٤.
بهمن، کاوه، *رمان نو در غیاب انسان*، حوزهٔ هنری؛ سازمان تبلیغات اسلامی، تهران ۱۳۷۳.
بیات، حسین، *داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۷.
پاینده (۱)، حسین، *داستان کوتاه در ایران*، نیلوفر، تهران ۱۳۸۹.
ـــــ (۲)، *نقد ادبی و دموکراسی* (جستارهایی در نظریّه و نقد ادبی جدید)، نیلوفر، تهران ۱۳۸۵.
پریستلی، جی.بی، *سیری در ادبیّات غرب*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۲.
تسلیمی، علی، *گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران* (داستان: پیشامدرن، مدرن، پسامدرن)، اختران، تهران ۱۳۸۳.
چایلدز، پیتر، *مدرنیسم*، ترجمهٔ رضا رضایی، ماهی، تهران ۱۳۸۳.
خادمی کولایی، مهدی، *فرهنگ داستان‌نویسان دفاع مقدّس*، شاهد، تهران ۱۳۹۱.
شیخ‌علیزاده، فرحناز، «زندگی قهرمان» (نگاهی به *باغ تلو*)، *ادبیّات داستانی*، ش ۱۰۸، خرداد و تیر ۱۳۸٦، ص ٦٤–٦۷.
شیری، قهرمان، *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*، نشر چشمه، تهران ۱۳۸۷.
قویمی، مهوش، *گذری بر داستان‌نویسی فارسی*، ثالث، تهران ۱۳۸۷.
قیصری، مجید، *باغ تلو*، علم، تهران ۱۳۸۵.

کتل، آرنولد، *نظریّهٔ رمان* (درآمدی بر رمان مدرن)، ترجمهٔ حسین پاینده، نظر، تهران ۱۳۷٤.
لوید، جنویو، *هستی در زمان* (خویشتن‌ها و راویان در فلسفه و ادبیّات)، ترجمهٔ منوچهر حقیقی‌راد، دشتستان، تهران ۱۳۸۰.
مندنی‌پور، شهریار، *کتاب ارواح شهرزاد* (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)، ققنوس، تهران ۱۳۸۰.
میرعابدینی، حسن، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، ج ۳ و ٤، نشر چشمه، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸٦.
نجفی، رضا، *درآمدی بر رمان معاصر غرب*، مؤسّسهٔ فرهنگی آینده‌پویان، تهران ۱۳۷۸.
هاثورن، جرمی، «نمود رئالیسم و مدرنیسم در رمان»، ترجمهٔ جلیل جعفری یزدی، *ادبیّات داستانی*، سال هفتم، ش ۵۰، بهار ۱۳۷۸، ص ۲۰-۲۲.
هاجری (۱)، حسین، *تحلیل گرایش‌های عمدهٔ رمان‌نویسی از انقلاب اسلامی تا امروز* (رسالهٔ دکتری)، به‌راهنمایی حسینعلی قبادی، دانشگاه تربیت‌مدرّس، تهران ۱۳۸۱.
ـــــ (۲)، «نمود مدرنیسم در رمان فارسی»، *نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی تبریز*، دورهٔ چهل و پنجم، ش ۱۸۵، ص ۱٤۳-۱٦۷.
هلپرین، جان، *نظریّهٔ رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، نظر، تهران ۱۳۷٤.

❑