ناهمخوانی دوره و نوشتار (بررسی و نقد رمان «کریستین و کید»)

عصمت اسماعیلی*

دانشیار دانشگاه سمنان

سیّد رزّاق رضویان**

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۲۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۳)

چکیده

از دیرباز جامعهٔ ایرانی با نوعی ناهمزمانی در زمینهٔ همپوشانی تحوّلات اجتماعی و کنش‌های خلّاقانهٔ هنری دست به گریبان بوده است، به‌ویژه که رمان، نوع ادبی وارداتی است و علی‌رغم وجود ضرورت و پیوندش با نیازهای ایران در زمان پیدایش آن، این قالب ادبی از سنّت‌های ادبی آن برنخاسته، بلکه عمدتاً به‌عنوان محصول ترجمه در نظام ادبی فارسی پدیدار شده است؛ به‌عبارتی دیگر، زیبایی‌شناسی مدرن با ذهن جامعهٔ ادبی ایران همزمان نبوده است. رمان «کریستین و کید» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری، از دید بسیاری از منتقدان به‌سبب پیچیدگی در فرم و محتوا، فقدان درونمایهٔ اجتماعی صریح و روایتی متفاوت، ادامهٔ منطقی و طبیعی داستان‌نویسی عصر خود نبوده است و با روند هماهنگ و یکپارچهٔ جامعهٔ ادبی زمانه حرکت نکرده است و در حکم اثری تقلیدی از آثار جوامع غربی پنداشته می‌شود که دغدغهٔ فرم و صناعت داشت و زمینه و موقعیّت داستان، محصول موقعیّت واقعی ایران نبوده است. چنین ناهمسانی و ناهمخوانی موجب شد که این رمان در زمان انتشار خود با اقبال عمومی همراه نشود و در نزد منتقدان نیز تا مدّت‌ها با بی‌توجّهی مواجه گردد. با این همه، پس از گذشت چندین دهه از چاپ این رمان، به‌سبب گسترش محافل نقد و نظریّه‌های ادبی، تجربه‌های تازهٔ داستان‌نویسی و اشتیاق نویسندگان به جنبش‌های نو و پیشرو، این داستان با استقبالی نسبی مواجه شود. در این مقاله برآنیم تا با بازخوانی متفاوت و با تکیه بر مؤلّفه‌های رمان نو به تشریح و تبیین آن بپردازیم.

واژگان کلیدی: *کریستین و کید، هوشنگ گلشیری، رمان نو، دوره و نوشتار، رمان معاصر فارسی.*

---

* **E-mail:** esmat.esmaeili@yahoo.com

** **E-mail:** sr53.razavi@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدّمه

از سال‌های پایانی دههٔ سی تا پنجاه شمسی، همزمان با حوادث سیاسی ـ اجتماعی و تحوّلات فرهنگی در ساختار جامعهٔ ایرانی، ادبیّات داستانی نیز متناسب با آن تحوّلات، دستخوش تغییراتی می‌شود و آثاری متنوّع، ماندگار و جدید در عرصهٔ داستان‌نویسی ایران پدید می‌آید. نویسندگان برای رسیدن به ساختار و سبکی تازه در داستان می‌کوشند تا بینش تازه‌ای از زندگی نشان دهند. آثار آنان بیانگر نوعی تحرّک درونی در داستان‌نویسی ایران برای گریز از شیوه‌های سنّتی نگارش است. نویسندگان این دهه در مقایسه با دوره‌های قبل، شیوه‌های هوشمندانه و شکل‌یافته‌تری در نگارش خود به کار می‌برند. گلشیری از نویسندگانی است که در این دوره، برای رسیدن به ساختارهای جدید داستان‌نویسی، پرهیز از بیان تکراری و قراردادی، گریز از یکنواختی و یک‌سویه‌نگری، تنوّع و آفرینش عنصری تازه و شکستن قالب‌های از پیش تعیین‌شده، به شیوه‌ها و جنبش‌هایی چون رمان نو گرایش پیدا می‌کند. شکل‌گیری و پیدایش این‌گونه از رمان‌ها در ایران در بطن گرایش گسترده‌تری به نام مدرنیسم قرار می‌گیرد. آشنایی با مباحث نظری و داستان‌های نویسندگان این جنبش از راه ترجمهٔ کتاب‌ها و مقالاتی است که نویسندگان ایرانی با آن‌ها آشنا شدند. پیش از آنکه این‌گونه از رمان‌ها در ایران همچون کشور فرانسه متأثّر از اوضاع خاصّ اجتماعی، فرهنگی و مطالعات زیبایی‌شناختی و ادبی باشد، باید آن را تا حدود زیادی نوعی تقلید و دنباله‌روی از نویسندگان غربی دانست، امّا نویسندگانی چون بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری در برخی از آثار خود به‌سبب بهره‌مندی از دانش و نبوغی که در عرصهٔ داستان‌نویسی داشتند و با در نظر داشتن تفاوت‌های جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، به موفقیت‌هایی در عرصهٔ داستان‌نویسی ایران رسیدند و به سبک و شیوهٔ مشخّص و مستقلّی نایل آمدند.

گلشیری با استفاده از صناعات و تکنیک‌های نوآورانه خوانندگان خود را بیشتر به تأمّل دربارهٔ زندگی و پیچیدگی‌های آن در زمانهٔ خودش سوق می‌داد. او با اعتقاد به ضرورت استفاده از صناعات و تکنیک‌های تازهٔ داستان‌نویسی جهان، بر بومی ساختن و درونی کردن این شیوه‌ها و پیوند آن با سرچشمه‌های اصیل ادب فارسی تأکید کرده است. گلشیری معتقد است به جای تقلید صِرف، بازنویسی و گرته‌برداری از آثار نویسندگان غربی و تکنیک‌های آنان، باید نخست به سرچشمه‌های ادب خویش برگردیم و پس از آشنایی کامل و هضم عمیق، آنها را با

دستاوردهای جهانی داستان‌نویسی پیوند بزنیم (ر.ک؛ گلشیری، ۱۳۶۹: ۳۰). او علی‌رغم شهرت و موفّقیّتی که در آن دهه به سبب نگارش مجموعهٔ داستان *مثل همیشه* و *شازده احتجاب* به دست آورد، امّا از دیدگاه مخالفان و منتقدان در رمان *کریستین و کید* به سبب غفلت از فرهنگ جامعه، پیچیدگی در فُرم و محتوا، شتابزدگی در گزینش اندیشه، محتوا و شکل‌گرایی، تعمّدی به‌سوی تقلید و گرته‌برداری از رمان نو قدم برداشته است. در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی، به سبب حاکمیّت گفتمان غربزدگی و چپ، مسائل و موضوعاتی از قبیل محتوا و درونمایهٔ رمان *کریستین و کید* از اهمیّت چندانی برخوردار نبود. همچنین توجّه به فُرم و برجسته کردن آن در آن دوران از وجوه ممیّزهٔ داستان‌نویسی به شمار نمی‌آمد. با آنکه این رمان در عصر خود با مخالفت‌هایی از سوی منتقدان و خوانندگان مواجه شد، امّا در دوران حاضر به سبب بدعت‌ها و نوآوری‌ها در فُرم و ساختار با استقبال نسبی روبه‌رو گشته‌است؛ زیرا «اثر ادبی فقط به لحظه یا دورهٔ تولید آن تعلّق ندارد، بلکه در زمان و مکان نشر می‌یابد و در هر عملِ خوانش بازتولید می‌شود» (سارلی، ۱۳۹۲: ۲۳).

مقالهٔ حاضر پس از بیان پیشینه، مفهوم دوره، نوشتار و مسائل نظری رمان نو به تحلیل و بررسی این رمان می‌پردازد. در بخش تحلیل، شگردهای داستان‌نویسی کهن فارسی و مؤلّفه‌های رمان نو در این رمان تشریح و تبیین می‌گردد تا مشخّص شود که گلشیری علاوه بر کاربست شیوه‌های روایی کهن فارسی با آخرین نوآوری‌های ادبیّات غرب نیز آشنایی داشته است.

۱ـ پیشینهٔ پژوهش

رمان *کریستین و کید* مصداق بارز اثری است که در دورهٔ انتشارش به سبب خصوصیّات اجتماعی دوره، گفتمان و ایدئولوژی غالب زمانه، پیچیدگی در روایت و محتوا و نیز بی‌مهری منتقدان ناشناخته ماند و به حاشیه رانده شد، امّا با تغییر گفتمان و رویکرد نو به شیوه‌ها و ساختمایه‌های هنری، زمینهٔ مناسبی را برای بازخوانی و بازنگاری نقدهای جدید پیدا کرده است. برای روشن شدن سابقهٔ پژوهشی دربارهٔ این رمان، به پژوهش‌هایی اشاره می‌شود که به‌وسیلهٔ منتقدان از زمان انتشار رمان انجام گرفته است. این پژوهش‌های اندک را می‌توان در دو سوی مخالف و موافق دسته‌بندی کرد. دستهٔ نخست که بیشتر سویهٔ انتقادی و مخالف‌گونه دارند، عبارتند از: *معرّفی رمان کریستین و کید* (ر.ک؛ خرّمشاهی، ۱۳۵۰: ۱۱۲۸ـ۱۱۳۲)، *دربارهٔ رمان کریستین و کید، آیینه‌های معرق گلشیری* (ر.ک؛ شهدادی، ۱۳۵۱: ۳۰ـ۳۳)، *مروری بر*

آثار هوشنگ گلشیری (ر.ک؛ آذربد، ۱۳۵۸: ۲۷ـ۳۴) و نوشته‌های حسن میرعابدینی در کتاب *صد سال داستان‌نویسی ایران* (ر.ک؛ میرعابدینی؛ ۱۳۸۶).

همگی منتقدان نامبرده در بررسی و تبیین این رمان تقریباً قرائت یکسان و هم‌سویی از آن به‌دست داده‌اند و دیدگاهی تند و مخالف به رمان داشته‌اند. آنان فُرم‌گرایی، پیچیدگی و تعقید ساختگی، نداشتن اطّلاع دقیق و بنیادی نویسنده از محیط اجتماعی زمان، اتّکا به حکایتی فردی و فقدان بُعد اجتماعی، عاری بودن از عشق‌های واقعی و شتابزدگی در گزینش اندیشه و محتوا را از دلایل این مخالفت‌ها در نظر گرفته‌اند. وجه مشترک این نقدها آن است که همگی آنها بررسی خود را بر ارزیابی ارزشی بنیان نهاده‌اند. اولویّت نقد ادبی ایشان مبتنی بر ارزش‌های سیاسی و اجتماعی بوده است و نوآوری در فُرم و ساختارشکنی در شکل را در نظر نگرفته‌اند یا جزو عناصر ثانوی دانسته‌اند؛ به بیان دیگر، همهٔ این منتقدان با توجّه به فضای سیاسی و اجتماعی حاکم بر زمانه، ابعاد داخلی، محدوده و گسترهٔ بومی و همان برههٔ زمانی را لحاظ کرده‌اند و به ابعاد خارجی و آینده توجّهی نداشته‌اند. آنها گفتمان و ایدئولوژی غالب (حاکمیّت نقد چپ و مارکسیستی) را معیار نقدهای خود در نظر گرفته‌اند و به سبب اینکه رمان با ویژگی‌های مشترک غالب آثار آن دوره همخوانی نداشته، این اثر را به حاشیه رانده‌اند. علاوه بر اینها، قضاوت‌های آنان متأثّر از ذوق و سلیقه است و هیچ یک از آنها رمان را با استفاده از جریان‌ها و نظریّه‌های ادبی بررسی نکرده‌اند. خواننده در این نقدها پاسخی زیبایی‌شناسانه و نقدی مبتنی بر ارزش‌های ساختاری و زبانی دریافت نمی‌کند. فتوحی معتقد است که «تأثّر مورّخ ادبی از ذوق زمان و هم‌سویی او با جریان‌های خاص از مسائلی است که قضاوت‌ها و گزینش‌های مورّخ و منتقد را برای ادوار بعد، محلّ مناقشه می‌سازد و عواملی از قبیل اقبال عمومی به یک اثر، حمایت‌های تبلیغاتی دولت، نقد ایدئولوژیک و ... هر کدام ممکن است مورّخ ادبی را شیفتهٔ قضاوت‌های مرامی و مقطعی کند» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۲۵).

با شکل‌گیری نظریّه‌های نقّادانه و انواع جریان‌های ادبی جدید، بحث و نوع قضاوت‌ها دربارهٔ این رمان تغییر کرده است و پسندهای ذوقی و شخصی جای خود را به بررسی بر پایهٔ نظریّه‌های ادبی داده است. دستهٔ دوم از پژوهش‌ها را می‌توان به پیروی از چنین رویکردی در نظر گرفت. این پژوهش‌ها عبارتند از: «شناخت سبک گلشیری در *آینه‌های معرّق کریستین و کید*» (ر.ک؛ سناپور: ۱۳۸۰)، «خواندن فاخته» ضمن کتابِ *همخوانی کاتبان* (ر.ک؛ مندنی‌پور: ۱۳۸۰)، «پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان» (ر.ک؛ شیری، ۱۳۸۴: ۱۶۷ــ۱۹۸)

«دلالت‌های ضمنی در پس‌زمینهٔ روایت» (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۵: ۱۳۹ــ۱۷۰)، «بهترین رمان فارسی» (ر.ک؛ مهاجرانی: ۱۳۸۶: ۱۲)، «بازخوانی یک رمان و بعضی نکته‌هایش» (ر.ک؛ سناپور: ۱۳۸۶: ۸ـ۹) و «بررسی عناصر پست‌مدرنیسم در آثار هوشنگ گلشیری» (ر.ک؛ گلشیری: ۱۳۸۹: ۲۴۲ـ۲۷۸).

سیامک گلشیری، شهریار مندنی‌پور، حسن سناپور، قهرمان شیری و با اندکی مسامحه، عطاءالله مهاجرانی دیدگاهی موافق به رمان داشته‌اند. ایشان در نقدهایشان بر اصولی تکیه داشته‌اند که ساخت‌مایه‌های هر نوشته‌ای فقط از همان دورهٔ زمانی شکل نمی‌گیرد و هر نویسنده‌ای می‌تواند در بیان جنبه‌های فرهنگ به این زمان یا آن زمان مشخّص محدود نشود و هر داستانی از معنا و محتوایی برخوردار است. بنابراین، منتقد باید از منظرهای متفاوتی به بررسی درون‌مایه و فُرم داستان بپردازد. آنها با چنین بازخوانی‌هایی در پی آن بوده‌اند که این رمان را از محاق توقیف، فراموشی و بی‌اعتنایی رها سازند. این منتقدان با تکیه بر جریان‌ها و نظریّه‌های ادبی شالوده‌شکن چون پسامدرن، رمان نو، روایت‌شناسی، قرائت تنگاتنگ، ساختارگرایی و همچنین لحاظ شگردهای داستان‌پردازی ایرانی، رمان کریستین و کید را متنی در خدمت ایجاد شکلی نو برای ارائهٔ محتوایی با موضوع‌هایی چون عشق، زندگی، فردیّت، مواجهٔ انسان شرقی و غربی، استعمار و وطن دانسته‌اند.

این دسته از منتقدان و محققان با کاربست چنین شگردهای نقّادانه، راه برون‌رفت از حاشیه و بی‌مهری به این رمان را فراهم کرده‌اند و جانی تازه در کالبد این اثر دمیده‌اند. درمجموع، رمان *کریستین و کید* را می‌توان اثری در نظر گرفت که از تنگ‌نظری‌های زمانه‌اش فراتر رفته است و دیدگاه‌های خوانندگان و جامعه را تغییر داده است. این گفته «ناظر بر این دیدگاه یاوس است که متن سنّت‌ستیز (متنی که با به‌کارگیری تکنیک‌های نو نوشته می‌شود یا مضامین جدیدی را مطرح می‌کند،) در چارچوب افق زمانهٔ خود کاملاً قابل فهم نیست، امّا راه را برای عوض شدن عرف‌های ادبی و نگارش آثار متفاوت باز می‌کند و خوانندگان هر دوره‌ای نظام خاصّی از ارزش‌ها، باورها و هنجارهای فرهنگی و ادبی را برای قرائت و ارزیابی متون ادبی ایجاد می‌کنند» (پاینده، ۱۳۸۷: ۸۴).

باید یادآور شد که هیچ یک از نمونه‌های یاد شده به طور مجزّا و فراگیر ویژگی‌های محتوایی و ساختاری، این رمان را مورد نقد و بررسی قرار نداده‌اند. در تحقیق حاضر، نگارندگان به شیوه‌ای دقیق و جزئی و با ارائهٔ یک تحقیق مستقل، به تشریح و تبیین این رمان پرداخته‌اند.

مقصود اصلی نگارندگان در این مقاله آن است که برای فهم دقیق‌تر ساختار و محتوای پیچیدهٔ رمان از مؤلّفه‌های رمان نو استفاده کنند و با این هدف، رمان *کریستین وکید* را نمونهٔ شاخصی از یکی از جنبش‌های شناخته شده، ساختارشکن و پیشرو در عرصهٔ داستان‌نویسی جهان معرّفی نمایند. بیان توانمندی که در دهه‌های گذشته موجب فراموشی و بی‌اعتنایی رمان بوده است، اکنون می‌تواند با بهره‌مندی از چنین صناعت‌مندی، جایگاه خود را در پیکرهٔ وسیع ادبیّات داستانی فارسی تثبیت کند.

۲ـ دوره و نوشتار

دوره را می‌توان مفهومی عام و کلّی در توصیف مباحث ادبی و تاریخی در نظر گرفت. گاهی هم‌پوشانی و درهم‌تنیدگی دورهٔ ادبی و تاریخی، موجب پیچیدگی و بحث‌انگیز شدن این مفهوم می‌شود. «وقتی دوره را در ارتباط با ادبیّات به کار می‌بریم و به دورهٔ ادبی قائل می‌شویم، مانند بسیاری از مفاهیم این حوزه، مثل سبک و یا حتّی مفهوم ادبیّات، تعریف آن آسان نیست» (سارلی، ۱۳۹۱: ۲۹). منتقدان و مورّخان ادبی در ادوار مختلف از مفهوم دوره، تعاریف، برداشت‌ها و مؤلّفه‌های بسیاری به دست داده‌اند. از نظر ولک، دوره بُرشی از زمان است که مجموعه‌ای از هنجارهای ادبی بر آن حکم می‌رانند. این هنجارها فقط صوری نیستند و قراردادها، انواع ادبی، آرمان‌های شاعری، معیارهای شخصیّتی و مانند آن را شامل می‌شوند (Welek, 1973: P. 485). دوره‌بندی در تاریخ ادبی می‌تواند به شیوه‌های متفاوتی صورت گیرد و بر ملاک‌های متفاوتی مبتنی باشد (ر.ک؛ سارلی، ۱۳۹۲: ۸۹). با توجّه به رویکرد منتقدان و نظریّه‌پردازان ادبی معاصر، نامگذاری بسیاری از دوره‌ها، از حوزهٔ سیاسی و اجتماعی برآمده است. برای نمونه، «میرعابدینی داستان‌نویسی را کنشی اجتماعی و سیاسی تلقّی کرده است و در کتاب *صد سال داستان‌نویسی ایران*، دوره‌ها را بر این اساس نامگذاری کرده است» (همان: ۹۲). با این توضیح، می‌توان گفت در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی در عرصهٔ داستان‌نویسی ایران نشانه‌های سه گفتمان اسلامی و مخالفت با غرب، چپ و مدرن را می‌توان شناسایی کرد. از این میان، بیشتر نویسندگان و منتقدان تا انقلاب اسلامی متأثّر از گفتمان غربزدگی و چپ هستند. آنها چنین اندیشه‌هایی را با بهره‌گیری از ویژگی و نثر داستان‌های رئالیستی بیان می‌کردند. بنابراین، در چنین دوره‌ای، کمتر اثری و نقدی از تأثیر چنین گفتمان‌هایی به دور می‌ماند. سیمین دانشور، محمود دولت‌آبادی، احمد محمود، اسماعیل فصیح، علی‌اشرف درویشیان و جمال میرصادقی از برجسته‌ترین نویسندگان چنین گفتمان‌هایی هستند. گلشیری

در رمان *کریستین و کید* از تکنیک‌ها و شیوهٔ روایی متفاوتی پیروی می‌کند و اثر او با هنجارهای غالب دوره همخوانی ندارد. گاهی «نویسندگان و ادیبان ممکن است در بُرهه‌ای احساس کنند که در دوره‌ای متفاوت به سر می‌برند. در واقع، نگاه به گذشته و احساس تفاوت حال با گذشته، به نویسندگان و ادیبان برخی دوره‌ها حسّ مدرن بودن بخشیده است» (سارلی، ۱۳۹۱: ۴۷).

جهان ما به سرعت در حال تغییر و تحوّل است و تکنیک‌های نوشتار سنّتی نمی‌توانند روابط جدیدی را که شکل می‌گیرد، در قالب نوشتار سنّتی بیان کنند. بنابراین، باید به موازات تحوّلات ادبی، نوشتار و متنی جدید آفرید. «وقتی نویسنده، ضمن تابعیّت از قواعد، با تکیه بر قابلیّت‌های نحو، ضرب‌آهنگ و ویژگی‌های آوایی، یک ترکیب تازه و یک شیوهٔ بیان بدیع را شکل دهد و در حقیقت، سبک تازه‌ای از بیان را که بر بستر شرایط تاریخی و اجتماعی مشخّص پدید آمده، به نهایت فردی کند، نوشتار شکل می‌گیرد» (Barthes, 1985: p. 212). نویسنده با نوشتار و یا شیوهٔ بیان بدیع خود، در حقیقت، شکل ادبی را به درجهٔ اعلا ارتقا می‌دهد و اثر ادبی را حامل اندیشه‌ای می‌کند که در آن شکل، هویّت می‌یابد (ر.ک؛ برکت، ۱۳۸۵: ۹۱). این نوشتار خاص گاهی در دورهٔ خود بنا به دلایلی تبدیل به شیوه‌ای مألوف می‌شود و گاهی آگاهانه و ناآگاهانه مقتضیّات حیات اجتماعی مانع می‌شود تا آن سبک گسترش پیدا کند، امّا در دوره‌های تاریخی بعدی مورد اقبال خوانندگان یا جامعهٔ ادبی قرار می‌گیرد. در مجموع، «طیف مخاطبان متنی که نوشتار خاصّ خود را دارد، محدود هستند؛ به بیان دیگر، متون برخوردار از نوشتار، گروه یا گروه‌های اجتماعی محدودی را مخاطب قرار می‌دهند» (همان: ۹۱).

کریستین و کید نمونهٔ بارزی از رمان‌هایی است که اصول داستان‌نویسی رئالیستی را با نوعی شالوده‌شکنی در عرصهٔ نوشتار و سنّت‌های ادبی مواجه ساخته است و گسستی شگرف در نوشتار متن با متون معهود زمانه به‌وجود آورده است. رفویی معتقد است که گلشیری از اتّصال یا انطباق با دوران خود سَر باز می‌زد و معنای فاصله‌گرفتن از زمانه در نثر و داستان او موج می‌زند (ر.ک؛ رفویی: ۱۳۸۹). در واقع، او در این رمان با رویکردی متفاوت در روایت داستان و استفاده از رهیافت‌های بدیع، وضعیّت تثبیت شدهٔ داستان‌نویسی زمانه‌اش را به چالش می‌گیرد.

۳ـ مختصری دربارهٔ رمان نو

در سال‌های ۱۹۵۰ میلادی، ادبیّات و رمان‌نویسی در کشور فرانسه شاهد تحوّلات اساسی گردید. در حالی که پیروان مکتب‌هایی چون رئالیسم اجتماعی و یا اگزیستانسیالیسم همچنان سخن از گفتمان متعهّد می‌راندند، در سال ۱۹۴۸، ژروم لندون که مسئولیّت انتشارات مینوئی را بر عهده داشت، اقدام به چاپ و انتشار کتاب‌هایی کرد که ناشران دیگر از چاپ آنها اِبا داشتند. به این ترتیب، نویسندگانی که گاه حتّی از نظر ملّیّت، فرهنگ و سبک نوشتار یا موضوع نیز با یکدیگر سنخیّتی نداشتند، تحت نام گروه «مکتب مینوئی» گرد هم جمع شدند و هستهٔ اصلی جنبش رمان نو را به وجود آوردند (ر.ک؛ علوی، ۱۳۷۹: ۹۳).

دربارهٔ پیدایش و تغییر جریان‌ها و مکاتب ادبی عوامل متعدّدی دخالت دارند؛ به بیان دیگر، هر مکتب و جنبش ادبی یکباره و بی‌تأثیر از گذشته، شرایط زمانه، جنبش‌های فکری متعدّد، افکار شخصیّت‌های فلسفی و ادبی گذشته نبوده است. شکل‌گیری جنبش رمان نو نیز مستثنی از این قاعده نیست. دربارهٔ عوامل پیدایش و رشد رمان نو می‌توان به مواردی چون پوچی و بی‌هویّتی انسان بعد از جنگ جهانی دوم، نقش و تأثیر سینما و تئاتر پوچی (آبزورد: Absurd)، تحوّلات جامعه در حوزهٔ اجتماعی و اقتصادی، تأثیر دیدگاه‌های نظری جدید و نقش و تأثیر نویسندگان پیشرو گذشته اشاره کرد. چنین عواملی تمام عرصه‌های هنری، به‌ویژه ادبیّات و محافل ادبی را بیش از همه تحت‌الشّعاع قرار می‌داد. شالوده‌شکنی و سنّت‌زدایی نه تنها در مسائل صنعتی، اجتماعی، فرهنگی، هنری و غیره روزبه‌روز مورد تشویق و حمایت قرار می‌گرفت، «بلکه نوعی «دگردیسی مدرن» و یا در بحث ادبی آن «دگرنویسی»، سایهٔ خود را بیش از پیش در ادبیّات می‌گسترانید. در این زمینه، عدّه‌ای از نویسندگان فرانسوی، از جمله آلن رب‌گریه، ناتالی ساروت، مارگاریت دوراس، کلود سیمون، میشل بوتور، کلود اولیه و ... دست به خلاّقیّت‌هایی زدند که جنجال عظیمی در آن دوران به وجود آورد و به شکل‌گیری رمان نو انجامید» (اسداللّهی، ۱۳۷۹: ۴). این نوع از رمان، عناصر سنّتی داستان مانند شخصیّت‌پردازی، حادثه، زاویهٔ دید، زمان، طرح و... را به چالش می‌کشد و با تأکید بر تحوّل دائمی در ادبیّات به معرّفی نوع جدیدی از روایت داستانی می‌پردازد که با اوضاع اجتماعی و زندگی جدید انسان معاصر مطابقت بیشتری دارد. همچنین مفاهیم و ویژگی‌هایی همچون تعهّد و آرمان‌گرایی، انسان‌محوری، تحلیل‌های روانشناختی، نوع نوشتار و ... دچار تغییرات عمده‌ای می‌شود.

۴ـ رمان نو در ایران

مبرم‌ترین هدف هر جنبش ادبی جدید باید این باشد که با کاربرد شیوه‌ها و صناعات نو، رویکرد متفاوتی را در آفرینش متون ادبی به نمایش بگذارد و با در پیش گرفتن طیفی از رهیافت‌های نوگرایانه، سهمی در تثبیت داستان‌نویسی داشته باشد (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۹۰: ۶۴۸). شکل‌گیری جریان رمان نو در ایران با تشکیل جلسه‌ها و انجمن‌های ادبی و نیز رشد جنگ‌ها و نشریّه‌ها فراهم می‌آید. در طول دههٔ پنجاه، جُنگ‌های ادبی مختلفی در عرصهٔ داستان و شعر به فعّالیّت می‌پرداختند. یکی از حلقه‌های مؤثّر در شکل‌گیری ادبیّات مدرن و رمان نو در جنُگ اصفهان گرد آمده بودند. «نویسندگان این جنُگ از یک نظریّهٔ ادبی پیروی کردند که به جنبش رمان نو فرانسه همانند است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۶۷). این نویسندگان به دنبال یافتن تکنیک‌ها و شیوه‌های نوینی در داستان‌نویسی آن دوره بودند و از شیوه‌های رایج زمانه امتناع می‌کردند. «آنچه نویسندگان جُنگ اصفهان از آن به نام "شیوهٔ داستان‌های معمول هفته‌نامه‌ها"، یعنی به نگارش درآوردن حوادث و نقل اخبار و احوال یاد می‌کنند، همان چیزی است که ژان ریکاردو در کتاب *مسائل رمان نو* آن را نقد می‌کند و به جای فرمول سنّتی داستان‌پردازی که همان "به روایت درآوردن حوادث و نقل وقایع" است، فرمول جدید رمان‌نویسی، یعنی "روایتی از روند روایتگری و نگارش" را ارائه می‌نماید. پس از آن نوشته و نوشتار به روی صحنه می‌رود و برخلاف پافشاری ژان پل سارتر بر متعهّد بودن نویسنده نسبت به پیام داستان خود، تعهّد نوشتار عمده‌ترین مسئله در رمان‌نویسی می‌گردد» (علوی، ۱۳۷۹: ۹۵). در مجموع، «نوآوری‌های صناعی و زبانی محور اصلی آفرینش نویسندگان جنگ اصفهان است. آنها داستان را به آزمایشگاه صناعت‌های تازهٔ ادبی تبدیل کرده بودند» (شیری، ۱۳۸۴: ۱۸۶). باید یادآور شد رمان نو در ایران با آنچه در کشور فرانسه شکل گرفت، علی‌رغم مشابهات ساختاری و روایی، تفاوت‌های بسیاری در محتوا و درون‌مایه دارد که نگارندگان برای دوری از اطالهٔ کلام از تبیین این وجوه اشتراک و افتراق پرهیز می‌کنند.

۵ـ داستان *کریستین و کید*

کریستین و کید داستان عاشقانه‌ای است که در هفت بخش نوشته شده است و در همهٔ فصل‌های کتاب، پیش از آغاز روایت، جملاتی از کتاب *تورات* نقش بسته است. «این تمهید شاید به تقابل آفرینش زمین و آسمان‌ها به‌وسیلهٔ خداوند و خلق داستانی که نویسنده ضمن

تجربه‌های زندگی خود، قصّهٔ آنها را می‌نویسد، اشاره دارد» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۵۸). راوی (مهدی) نویسنده‌ای که به وسیلهٔ یکی از دوستانش به‌نام سعید، با خانواده‌ای انگلیسی آشنا می‌شود که در اصفهان اقامت دارند. نشست‌های ادبی و جشن‌های دوستانهٔ راوی با آنها، به تدریج به ایجاد رابطهٔ عاطفی و جنسی با «کریستین» منجر می‌شود. «کریستین» با آنکه مادر دو دختر به نام‌های «رُزا» و «جون» است، امّا به‌سبب عدم تفاهم با شوهرش (کید)، رابطه‌ای سرد و غیرعاشقانه با او دارد. در *کریستین و کید* خواننده به‌تدریج با مسائل داستان آشنا می‌شود. در فصل اوّل، راوی قصد دارد داستانی بنویسد و با آن خوانندگان را از رابطهٔ دوستش (سعید) با «کریستین» آگاه سازد و برای رسیدن به این آگاهی، گفته‌های آن دو دربارهٔ این آشنایی و اتّفاق‌های پیش آمده را به شکلی غیرمستقیم روایت می‌کند. «در بخش دوم راوی در حین بازی شطرنج با گذشته و خصوصیّات «کریستین» آشنا می‌شود. در این فصل، بازی شطرنج که نمادی از بازی زندگی است، با زندگی «کریستین» تناظر دارد. او بازی شطرنج بلد نیست. زندگی را نیز همچون بازی باخته است. کیش و ماتی که مدام در هنگام بازی می‌شنود، از همین باخت‌های زندگی حکایت دارد. در حین بازی، «کریستین» به گذشتهٔ خود و رابطهٔ جنسی که با دیگر فاسق‌های اروپایی داشته، اشاره می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۸۴). در فصل سوم، با چرخش زاویهٔ دید مواجه می‌شویم. داستان از زبان دختر نابینایی به نام فاطمه روایت می‌شود. او وقایعی را که میان خودش و راوی در گذشته اتّفاق افتاده است، به صورتی نامنظّم و تکّه‌تکّه بازگو می‌کند. همچنین آنچه را دربارهٔ راوی، «کریستین» و شوهرش ناگفته مانده بود، روایت می‌کند. می‌توان استدلال کرد که نویسنده با این شگرد، راهبردی برای برانداختن ساختار داستان‌های رئالیستی در نظر گرفته است و نشان می‌دهد که آنچه اهمیّت دارد، سرنوشت و ماجرای داستان نیست، بلکه نوع روایت مهم است. در فصل چهارم، راوی با همان شیوهٔ پوشیده‌گویی و انقطاع‌های فراوان در روایت، با بیان مفاهیم ذهنی و انتزاعی از زندگی و ماجرای شخصیّت‌های داستان، به بخش‌های دیگری از روابط نامشروع و غیراخلاقی شخصیّت‌های داستان می‌پردازد. در این بخش، خواننده متوجّه می‌شود که «کید» چه عکس‌العملی دربارهٔ رابطهٔ همسرش با سعید و راوی دارد. در بخش پنجم، راوی همانند فصل‌های قبل با تکنیک‌هایی چون ابهام، تعلیق، پراکنده‌گویی و ... به روایت سفر پدر و مادر «کریستین» به اصفهان و بازدید از امکان تاریخی شهر می‌پردازد. در مدّت اقامت آنها در اصفهان، راوی به عنوان راهنما در کنار آنها حضور دارد. در فصل ششم داستان متوجّه می‌شویم که «کریستین» از «کید» جدا شده است و به انگلستان برگشته است. راوی قصد دارد برای

کریستین نامه‌ای بنویسد، امّا مستأصل و سرگشته مانده که چگونه نامه را آغاز کند و چه بنویسد. بنابراین، با پرش‌های زمانی که در روایت به‌وجود می‌آورد، به دوران کودکی خود برمی‌گردد و نیز از ناگفته‌هایی که دربارهٔ روابط خود با «کریستین» داشته، پرده برمی‌دارد. در بخش پایانی داستان، بار دیگر شاهد تغییر زاویهٔ دید در داستان هستیم. داستان با زاویهٔ دید سوم شخص محدود روایت می‌شود. در این بخش، خواننده از نام راوی (مهدی) مطّلع می‌شود. تنهایی، میخوارگی و سرگردانی مفاهیمی هستند که وجود راوی را فراگرفته‌اند و از شکستی که در زندگی با آن مواجه شده، به گریه می‌افتد و همهٔ خاطرات (نامه‌ها و عکس‌های) این ماجرا را می‌سوزاند.

۶ـ شگردهای داستان‌نویسی کهن فارسی در *کریستین و کید*

رمز ماندگاری یک داستان‌نویس آن است که بتواند یک رابطهٔ دیالکتیک در آثار خود برقرار سازد؛ یعنی به گونه‌ای بنویسد که این نوشته محصول کاوش او در نثر کلاسیک و سنّت روایی آن جامعه باشد و موجب پیوستگی زبان شود و دیگر اینکه اثر او از نوعی تازگی و نوگرایی بهره‌مند باشد و از آثار رایج دورهٔ خود متفاوت باشد. با دقّت و تأمّل در آثار گلشیری باید گفت که او شکل‌پردازی و کاربرد تکنیک و صناعت را با ژرف‌اندیشی دربارهٔ فرهنگ و سنّت ادبی ایران توأم ساخته است. این تمهیداتی که او با استفاده از صناعات نو در داستان‌هایش به کار برده است، نشانه‌هایی از آگاهی و دانش او دربارهٔ نظریّه‌های جدید و رویکردهای نو داستان‌نویسی بود که این آگاهی و دانش از یک سو و فرهنگ‌پژوهی از سوی دیگر در بسیاری از داستان‌هایش با همدیگر ارتباطی خلاّقانه برقرار کرده است. در رمان *کریستین و کید*، این وجه ترکیبی یعنی تأثیرپذیری از رویکردهای نو و مدرن غربی با شیوه‌های بومی روایت به وضوح دیده می‌شود. هرچند بسیاری از منتقدان و مخالفان آن را برنمی‌تابند و نمی‌پذیرند. در اینجا پیش از پرداختن به برخی از شاخصه‌های رمان نو، به اختصار به شگردهایی از شیوه‌های روایی و زبانی ادبیّات کهن فارسی اشاره می‌شود.

۶ـ ۱) شکست روایت خطّی

در قسمت‌های بسیاری از متون کهن فارسی، روایت داستان به شیوهٔ خطّی جریان ندارد و عوامل متعدّدی چون داستان در داستان (درونه‌ای و درونه‌گیر)، ایجاز داستانی، شیوهٔ اشارتی، دایره‌ای (آخر داستان در آغاز) و پرهیز از ذکر اعمال داستانی، روایت خطّی را قطع می‌کند. این

شگردها در برخی از قسمت‌های آثاری چون *مثنوی معنوی*، *کلیله و دمنه*، *هزار و یک شب*، *گلستان* و ... استفاده شده است. در *کریستین و کید* تکّه‌تکّه‌گویی، تودرتو بودن روایت، گسیختگی و نامتوالی‌بودن روایت و پرهیز از ماجراپردازی که در ساختار کلّی رمان به وضوح یافت می‌شود، بی‌تردید برگرفته از توجّه به سرچشمه‌های ادبیّات سنّتی و تلفیق با شگردهای شکل‌پردازانهٔ رمان نو است. چیزی که گلشیری از آن با عنوان آینه‌های معرّق یاد می‌کند. او با چنین شگردی در صدد است که تکّه‌های گوناگون و متکثّر را در یک جا جمع کند تا شاید بتواند تصویری کلّی از داستان و شخصیّت‌ها به‌دست دهد.

۶ـ۲) استفاده از روایت‌های کوتاه تمثیلی

سراسر ادبیّات کهن فارسی سرشار از حکایات، تمثیل‌ها و افسانه‌هاست که هر یک برای بیان منظور و هدفی در خلال داستان‌ها به‌کار گرفته‌شده است. در *کریستین و کید*، در چندین بخش می‌توان از این تمثیل‌ها را به شکلی کوتاه و در چند سطر مشاهده کرد. «داستان اوّل در صفحهٔ ۵۶، اشارهٔ کوتاه یکی از شخصیّت‌های رمان به نام فاطمه به داستان مردی که یک زن را مسخ می‌کند تا تمام حرکات و عکس‌العمل‌ها و یا حتّی تفکّرات او را حدس بزند و داستان‌های تمثیلی شاهزادهٔ بحر خزر و ملک جمشید در صفحات ۸۶ و ۸۷ از نمونه‌های روایت‌های تمثیلی در رمان *کریستین و کید* هستند (ر.ک؛ شیری، ۱۳۸۶: ۴۷ـ۴۸).

۶ـ۳) بهره‌گیری از زبان و نثر شاعرانه و موسیقایی

در دورهٔ معاصر بسیاری از داستان‌نویسان مشهور فارسی با به‌کار بردن عناصر شعری، علاوه بر آفریدن نثری ادبی و زیبا به دنبال فشردگی و ایجاز در کلام نیز هستند. با آنکه زبان فارسی ذاتاً دارای وزن و آهنگ است، امّا گلشیری به سبب داشتن ذوق شاعری در بسیاری از داستان‌هایش، نثری شاعرانه ساخته است. در *کریستین و کید*، درون‌مایهٔ عاشقانهٔ رمان، عامل مضاعفی است که گلشیری ترکیب‌ها و ابداعات شاعرانه خلق کند. تکرار کلمات، جملات کوتاه و نگاه شاعرانه، نثر را به شاعرانه دیدن و شاعرانه نوشتن کشانده است. رمان سرشار از جملاتی است که اجزای کلام با تقدّم و تأخّرهای نحوی همراه شده است، تا جایی که می‌توان گفت گلشیری داستان‌نویسی را گاهی فدای هنرنمایی‌های شاعرانه کرده است.

۶ـ۴) ریزه‌کاری و باریک‌بینی سبک هندی

تکلّف‌های فراوانی که گلشیری برای خلق ظرافت‌های زبانی، شکلی و محتوایی در این رمان استفاده کرده است، یادآور باریک‌بینی‌های شاعران سبک هندی است. او در این رمان به شکلی دقیق و ریزبینانه در پی نشان دادن نمای نزدیک از یک جزء داستانی است. مدام بر روی چیزی مکث می‌کند و نمایی نزدیک از آن را روایت می‌کند، «گویی خصیصه‌های سبک هندی در ناخودآگاه جمعی نخبگان اصفهان به‌طور طبیعی نهادینه شده است. نمادهای پنهان و دلالت‌های ضمنی بخش‌هایی چون ''یک دست شطرنج'' و داستان ''شاهزادهٔ بحر خزر'' در این رمان، نشانه‌هایی از این باریک‌بینی‌هاست» (ر.ک؛ شیری، ۱۳۸۵: ۱۴۴ـ ۱۴۵).

باید گفت گلشیری با تلفیق این شیوه از روایت، به دنبال نشان دادن بخش‌هایی از واقعیّت‌های سیاسی و اجتماعی تاریخ کشورش بوده است. رابطهٔ راوی با کریستین در رمان، این فرصت را به او می‌دهد که با تأمّل در خویشتن، زن، دوستانش و شوهر زن به مکاشفه‌ای تاریخی از فرهنگ و تاریخ ایران و رابطه‌اش با استعمار بپردازد. همچنین خوانندهٔ باریک‌بین با واقعیّت‌های اجتماعی دههٔ پنجاه شمسی چون خیانت، فحشا، انحطاط فرهنگی و ... آشنا می‌شود.

۷ـ مؤلّفه‌های رمان نو در *کریستین و کید*

۷ـ۱) تحوّل در شخصیّت‌پردازی

مهم‌ترین عنصر داستان‌های رئالیستی، شخصیّت است و شخصیّت‌پردازی واقع‌نمایانه و متقاعدکننده، یکی از عمده‌ترین اهداف هر نویسندهٔ رئالیستی است (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۸۹: ۴۸)، امّا از نظر رمان‌نویسان نو و مدرن، باید همزمان با دگرگونی‌های زندگی و متناسب با آن، شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در رمان نیز دچار تغییر و تحوّل شود. همچنین «باید شخصیّت را از فراز سکّویی که قرن نوزدهم جایش داده، پایین کشید» (رب‌گریه، ۱۳۸۸: ۳۵). در رمان نو به شیوه‌های مختلف، شخصیّت از ویژگی‌های ذاتی خود همانند نام، شغل، شرح فیزیکی، رفتار و ... تهی می‌گردد. تری ایگلتون ظهور ساختگرایی در ادبیّات مدرن را نوعی تجربهٔ ضدّ انسان‌گرایی دانسته است. او عقیده دارد که در رمان‌های جدید با کشف ساختارهای نو و بازی‌های شکل‌گرایانه تلاش شده‌است تا با حذف تدریجی عاملیّت انسان در تعامل با جهان و ابطال

مشروعیّت انسانی او، تنها به نمایش هجوآلود، تمسخرآمیز و گاه البتّه سراسر آمیخته به غافل‌گیری و تعلیق ابدی ـ ازلی مناسبات اجتماعی پرداخته شود (ر.ک؛ ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۸).

در رمان *کریستین و کید*، شخصیّت‌پردازی همچون دیگر عناصر داستان، در مقایسه با بسیاری از رمان‌های فارسی، رویکردی متفاوت پیدا کرده است. ویژگی بارزی که در این رمان دربارهٔ شخصیّت و شخصیّت‌پردازی می‌توان گفت، تشابه و همانندی آن با شخصیّت‌های *شازده احتجاب* و مجموعه داستان‌های *مثل همیشه* است. خواننده در *کریستین و کید* از خصوصیّات و هویّت شخصیّت‌ها اطّلاع چندانی پیدا نمی‌کند. همهٔ آنها نمونهٔ مثالی یک سنخ و دسته از انسان‌هایی هستند که تعهّد و پایبندی به حریم خانواده و زندگی زناشویی در اعمال و رفتار آنها جایگاهی ندارد. شخصیّت آنها تهی از پیچیدگی و چندجانبگی است. در واقع، گلشیری به شیوهٔ نویسندگان رمان نو برای حذف شخصیّت از دو راه استفاده می‌کند: نخست مفاهیم عامی چون مرد، زن، دوستم، پدر بچّه و ... را به کار می‌گیرد و با این شیوه، داشتن اسم و رسم مشخّص را که مشخّصهٔ رمان‌های رئالیستی است، کم‌اهمیّت جلوه می‌دهد. او آنها را از منش و سرشت فردی تهی می‌سازد و به نوعی به تمسخر پنهانی شخصیّت و هویّت آنها دست می‌زند:

- «مرد، دوستم، خوب می‌توانست به انگلیسی حرف بزند و زن که انگلیسی است، اجباری نداشت در چشم‌های او نگاه کند و جمله را از اوّل تکرار کند» (گلشیری، ۱۳۵۰: ۳).
- «فکر کرده طبیعی‌اَش این است که دانشکده را رها کند تا شوهرش یا همان پدر بچّه بتواند درسش را تمام کند و او، فقط او، کار می‌کرده و خرج دختر و حتّی پدر دخترش را درمی‌آورده» (همان:۳۰).
- زن پیشنهاد کرد: «برویم به خانهٔ آن‌ها». چه بناممش؟ هرچه بخواهم می‌شود. بی‌چهره یا از هر مشخّصه‌ای عاری است و بی‌خط و بی‌رنگ و شاید نجیب و خانه‌دار و نمی‌دانم ... نمی‌شناسمش. زن سعید اسم خوبی است (همان: ۶۹).

دوم، با انتخاب درونمایه و فضایی نامتعارف، شخصیّت‌ها را در موقعیّت‌هایی قرار می‌دهد که آنها دچار نوعی شکست و سرگردانی می‌شوند و نمی‌توانند در چنین فضایی نابودشده و ویران، خود را موفّق و مفید معرّفی کنند.

راوی، سعید و کید با توجّه به الگوهایی که در رفتار و اعمال خود اتّخاذ می‌کنند، از وجوه اشتراکی فراوانی برخوردارند. هر سه در روابط جنسی خود به داشتن روابط نامشروع و

غیراخلاقی روی می‌آورند: «یکی از چیزهایی که من در تجربهٔ نوشتن رمان *کریستین و کید* با آن روبه‌رو شدم، زنای ذهنی بود» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۸۳۵).

زندگی را با الکل، موادّ مخدر، شهوت‌رانی و خیانت سپری می‌کنند؛ به‌عبارتی در مسیر وانهادن و دست شستن از شرافت، عشق و آرمان قدم برمی‌دارند و بدون آنکه مقاومتی از خود نشان دهند، در ورطهٔ روزمرّگی، رنج و ناکامی سقوط می‌کنند. اگر رمان نو شخصیّت را از اعتبار می‌اندازد، به‌سبب آن است که در جامعهٔ مصرفی غرب، قدرت فرد در برابر ارزش‌های مادّی کالا رنگ باخته است. «در رمان نو از عشق به‌عنوان پیوند بین دو انسان خبری نیست. همه چیز در تخیّل آدم‌ها می‌گذرد و عشق که وابسته به شخصیّت است، در رمان نو جایی ندارد» (وثوقی، ۱۳۸۱: ۳۴۰). رمان نو به همان سادگی که با کلمات بازی می‌کند، با عوالم عشق هم بازی می‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۴۶). فقدان عشق ماندگار و حقیقی و سِیر شخصیّت‌های این داستان در عوالم پَست و مبتذل، آنها را در وادی حقارت و یأس رها کرده است، به طوری‌که «راوی» در چند جا از داستان با استفاده از بازی‌های زبانی، اذعان به حقارت و بلاهت خودش، سعید و کید می‌کند:

- «کید احمق است. احمق است کید. احمق، کید است» (گلشیری، ۱۳۵۰: ۶۴).
- «هرچه می‌خواهد بگوید. مهم نیست. توهین هم باشد و آدم نفهمد یا من نفهمیدم که قبل یا بعد از اینکه گفت: مگر نمی‌بینی که من نمی‌خواهم ... ولش. من احمقم. احمق منم. من احمق است» (همان: ۷۱).

گاهی در رمان نو جایگاه انسان به حدّ اشیاء تقلیل می‌یابد. افول شخصیّت و بی‌هویّتی انسان‌ها در رمان نو، به توصیف دنیایی از اشیاء منجر می‌شود و شخصیّت‌ها چون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی منفعل و بی‌تحرّک هستند و اهمیّتی بیشتر از اشیاء ندارند. در *کریستین و کید*، کریستین و بچّه‌هایش اغلب به‌صورت موجوداتی مزاحم و نامطبوع تصویر شده‌اند و موقعیّت زن‌های دیگر داستان (فاطمه و لوسین) نیز همانند کریستین از امور جنسی جدا نیست. آنان رفتاری مشابه یکدیگر دارند. گذران عمر برایشان سرگشتگی و شیدایی‌های تفنّنی به بار آورده است:

- «برای اینها دیگر انسان فقط وسیله است؛ وسیله‌ای برای دور کردن ملال؛ مثل ترقّه‌ای که آدم را از کرختی بیرون می‌آورد و یا وسیله‌ای برای رسیدن به اوج‌ها» (همان: ۶۸).

❖ «امّا خوب، این را دیگر می‌فهمم که تو با آدم‌ها درست مثل چوب‌شکن‌ها، نه، مثل خرّاط‌ها رفتار می‌کنی و بعد هم انتظار داری آن خاک‌ارّه‌ها، خرده‌چوب‌ها باز جمع بشوند یا تو جمع‌شان بکنی، به هم بچسبانیشان تا یکی دیگر بشوند» (همان: ۵۸).

❖ «دلش نمی‌خواست بازی کند، دیگر نمی‌خواست با مهره‌ها حتّی. مهره‌هایم را که می‌چیدم، گفت: حالا فکر می‌کنی من یک عروسک کوکی‌اَم، نه؟» (همان: ۲۷)

❖ «کریستین گفت: پس وقتی می‌گویی برای بعضی از مردهای ایرانی، زن ـ به‌خصوص یک زن خارجی ـ فقط یک شیء است» (همان: ۱۴).

در این رمان همچون رمان‌های نو، از عشق به عنوان عامل پیوند حقیقی میان انسان‌ها خبری نیست. هرچند از واژهٔ عشق فراوان استفاده می‌شود، امّا کارکرد این عشق کاملاً متفاوت با عشق در رمان‌های سنّتی است:

❖ «امّا می‌خواستم که بگویم که اینها دیگر عشق برایشان مطرح نیست، از بس راحت با هر کس و ناکس می‌خوابند» (همان: ۵۷).

بحران هویّت و بی‌هویّتی که در وجود شخصیّت‌های ایرانی داستان (راوی، سعید و فاطمه) یافت می‌شود، می‌تواند ناشی از دوری و جدایی آنان از ارزش‌های فرهنگی، تاریخ و زمینه‌های اجتماعی جامعهٔ خودشان باشد. این موقعیّتی است که نویسنده برای شخصیّت‌های داستان روایت می‌کند. موقعیّتی که ماحصل غفلت، تقلید کورکورانه از فرهنگ غیربومی، مسخ‌شدگی و ناتوانی آنهاست. آنها هیچ تلاشی برای به سامان رساندن زندگی خویش انجام نمی‌دهند، بلکه شاهد نوعی خودنابودی و اضمحلال هویّت انسانی خویشند. مسیر زندگی را گم کرده‌اند و در پوچی و ملال زندگی روزمرّه دست‌وپا می‌زنند.

کریستین از کید جدا می‌شود و راوی (مهدی) در پایان با ته‌سیگار و کبریت عکس‌ها و خاطرات خود را می‌سوزاند، در واقع، او هویّت خود را به آتش می‌کشد. این ویرانگری و زوال، حتّی به صراحت بر زبان راوی هم جاری می‌شود. تلفنی به کریستین یا زن دیگری که راوی (مهدی) صدای او را می‌شناسد، می‌گوید: «مهدی مُرد». در پایان‌بندی داستان، ریزش باران تمثیلی از گریه‌های راوی است که به تنهایی، حسرت و تباهی او اشاره می‌کند. همچنین نوای «أشهدُ أن لا إله إلاّ الله» راوی را به یاد مرگ و تشییع جنازه می‌اندازد.

۷ـ۲) فُرم و تکنیک متفاوت

برای آفرینش دنیایی داستانی و غیرواقعی، داستان‌نویس نیازمند تکنیک‌ها و شیوه‌هایی است تا در بیان روایت خود از آنها استفاده کند. مسلّم است که مفهوم صناعت و تکنیک در آثار هنری در تمام قرون گذشته تا دورهٔ معاصر دستخوش تغییرات زیادی شده است و همچنین معیارهای زیبایی‌شناسی این فنون در هر دوره متفاوت بوده است. «وقتی جنبش ادبی تازه‌ای سر بر می‌آورد، هم موضوعاتی جدید در دایرهٔ توجّه داستان‌نویسان قرار می‌گیرد و هم اینکه موضوع‌های گذشته و حال با شکلی بدیع (صناعات نو) ارائه می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۶۰). این مقوله در واقع، حاصل تغییر و تحوّل یک جریان تاریخی است. برای مثال، رمان مدرن شیوه‌های نگارشی را که در رمان رئالیستی متداول بودند، مردود می‌شمارد. با رنگ باختن صناعات متداول و عامه‌پسند، رمان نو با تکیه بر اهمیّت صناعت در هنر، سمت و سوی جدیدی را برای رمان رقم می‌زند. نویسندگان این جنبش بیش از دیگر مکتب‌های ادبی، به‌طور اصولی و مکرّر، الگوهای نوشتاری داستان را زیر سؤال برده‌اند. آنها گرایشی فزاینده به بدعت‌گذاری در ساختار و تکنیک‌های رمان داشتند. نویسندگان رمان نو برای محتوای داستان‌هایشان به کشف و ابداعاتی نو روی آوردند و معتقد بودند که فُرم‌ها و تکنیک‌های داستان‌هایشان در خدمت محتوا و نیز مرتبط با فرهنگ معاصر جامعه است. به اعتقاد آنها، طبع‌آزمایی‌هایی که نویسندگان معاصر دربارهٔ شکل‌ها و تکنیک‌های داستان انجام می‌دهند، دیگر موجّه و قابل‌قبول نیستند. بنابراین، فُرم‌ها و صناعات تازه‌ای در سطوح مختلف زبان، سبک، تکنیک، طرح و ساختار لازم است؛ جستجوی فُرم‌های تازه‌ای که موضوعات تازه پدید بیاورند و روابط تازه‌ای نیز ایجاد کنند.

کریستین و کید رمانی است که با ساختار و شیوهٔ روایی خوی زیبایی‌شناسی رمان‌های رئالیستی را به چالش می‌کشد و در دورهٔ خود تعریفی نو از داستان ارائه می‌دهد. در این رمان، نشانی از پیش‌درآمدها و فضاسازی‌های متعارف و معمول داستان‌های رئالیستی نیست. خواننده در *کریستین و کید* با توصیفی کلّی و مستقیم که چارچوب داستان را مشخّص کند و ویژگی‌های جسمانی و رفتاری شخصیّت‌ها را معرّفی نماید، روبه‌رو نیست. گلشیری با عدم انسجام و ابهامی که به اشکال گوناگون در داستان به‌وجود آورده است، توضیحی مشروح با جزئیّات فراوان رئالیستی از شخصیّت‌ها، اشیاء و مکان‌ها به‌دست نمی‌دهد، بلکه برعکس، توصیف ظاهری شخصیّت‌ها را به سخره می‌گیرد:

❖ «خوب، کید، کید عزیز، موهایش بور است. این یک. چشم‌ها سبز. این دو. نرمک سبیلی بر پشت لب. این سه. چانه باریک. و نمی‌دانم دیگر چه. از اینها چه می توان فهمید؟ موها صاف تا روی گوش ها و فروآویخته تا یخهٔ کت یا یخهٔ پیراهن. این هم شش. می بینی؟ هیچ» (همان: ۶۴).

او در پی آن است که در داستان چیزی کم و یا گم باشد تا ذهن خواننده بتواند به جستجوی آن بپردازد. چنین توصیفی به خواننده اجازه نمی‌دهد به‌راحتی از اتّفاقات جزئی آگاه شود. یکی از این شیوه‌ها تغییر در ساختار و نحو جملات است. در دستور سنّتی جملات از اصول و قوانین مشخّصی پیروی می‌کرد و ارجاعات مشخّص بود. علائم نگارشی به جا و درست به کار می‌رفت و نقل قول‌ها اغلب مستقیم و شفّاف بود، امّا در این داستان جملات گنگ، مرجع‌ها نامشخّص، علائم نگارشی متفاوت و از نقل قول‌های غیرمستقیم و آزاد استفاده شده است تا مانع از شفّافیّت متن شود. زمانی‌که توصیف به پایان می‌رسد، آنچه نصیب خواننده می‌شود، پیچیدگی، ابهام و عدم قطعیّت است.

این رمان با رویکردی بر روایت ذهنی و بهره‌جویی از مجموعه‌ای از شگردها باعث ایجاد اختلال و سردرگمی در فرایند قرائت داستان، برای خوانندگان شده است. «گاهی جمله‌ها آنقدر مبهم و تودرتو بیان می‌شوند که خواننده باید با درنگ و تأمّل، آنها را بخواند. جملات و عبارات متن مملوّ از سه نقطه است که خواننده خود باید آنها را پر کند. در برخی مواقع، نویسنده چند جمله و مفهوم نامعلوم را به دنبال هم می‌آورد و پس از آن، مشخّص می‌کند که دربارهٔ چه موضوعی صحبت می‌کند. شیوهٔ ابهام و نوع نحو جملات، رفت‌وبازگشت‌های بی‌پایان گِرد یک موضوع، گم‌گشتگی مراجع ضمایر، گفتن و نگفتن‌ها، عدم توضیح تعمّدی نویسنده دربارهٔ موضوعات مطرح، وجود جملات معترضه لابه‌لای متن و همچنین تجلّی گفته‌های گذشتهٔ دیگران در زمان حال روایت و منطبق بر شیوهٔ تک‌گویی درونی، از سازه‌های قابل بحث در این اثر است که خوانندهٔ ناآشنا و کم‌خوان دیروز و یا حتّی امروز را وادار می‌کند تا به مانند خاطره‌ای که در ذهن تجلّی می‌یابد، با آن برخورد کند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰۵). شیوهٔ روایت داستان در بسیاری از قسمت‌های کتاب تا حدودی شبیه روایت «کلود سیمون» در رمان *جادّهٔ فلاندر* است. در *جادّهٔ فلاندر*، جملات پیچیده و طولانی همراه با هجوم خاطرات تکّه‌تکّه و تودرتوی «ژرژ» ــ شخصیّت اصلی داستان ـ خواننده را از درک موضوع کلّی داستان دور می‌سازد. گلشیری نظام روایت را از هم می‌شکافد، آن را به هم می‌ریزد و از این رهگذر، فرصتی

به‌دست می‌آورد تا داستان را بازسازی کند. گویی نویسنده دخالتی در اتّفاقات ندارد و این شرایط است که شخصیّت‌های داستان را می‌سازد و عکس‌العمل‌هایی که تحت‌تأثیر شرایط پیش آمده، اتّفاقات را می‌سازند. از طریق این بازی تخریب و بازسازی مستمر، نویسنده یادآور می‌شود که مهم‌ترین اصل در رمان، تحقیق و جستجو پیرامون فنّ داستان‌نویسی است. «در ماندنی‌ترین آثار من کار یک داستان‌نویس را در لحظهٔ خلق یک اثر، جستجوی تکنیک می‌دانم، شکل دادن و فُرم دادن» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۷۸۲).

چرخش زاویهٔ دید یکی از ویژگی‌های رمان‌های مدرن و نو است. «تغییرات بجا و به موقع زاویهٔ دید می‌تواند یک داستان را غنی و پرمایه بسازد و به آن عمق ببخشد و یا به آن ظرافت و طرحی چندوجهی و شکلی هرمی بدهد یا ممکن است داستان را مخدوش نماید و از هم بپاشد» (بارگاس یوسا، ۱۳۸۶: ۸۳). در داستان‌های سنّتی، راوی دانای کُل، اقتدار خود را با تقلید داستان از واقعیّت و زبانی که گذشته را با قطعیّت توصیف می‌نمود، تحقّق می‌بخشید، امّا داستان‌نویس جدید کلّیّت یکپارچه و تمامیّت‌یافتهٔ واقعیّت را به چالش می‌کشاند. او با تکیه بر تردیدها و تناقض‌ها، واقعیّت پایان‌یافته و کلان‌روایت داستان را به سوی عدم قطعیّت سوق می‌دهد و دانایی و اقتدار دانای کُل را به سخره می‌گیرد. تغییر زاویهٔ دید یکی از بارزترین خصوصیّات تکنیکی *کریستین و کید* است. این رمان برخلاف رمان‌های رئالیستی، راوی واحدی ندارد که سراسر رمان را با آگاهی از پس‌زمینهٔ رویدادها و زندگی گذشتهٔ شخصیّت‌ها و مکنونات ذهنی آنان روایت کند. استفاده از زاویهٔ دیدهای متنوّع، موجب تحرّک و پویایی رمان می‌شود. اطّلاعات و جزئیّات در این داستان به‌گونه‌ای محدود و متفاوت با رمان‌های رئالیستی است. در فصل‌های *کریستین و کید* از تکنیک‌های روایی مختلفی (اوّل شخص، دانای کُلّ محدود و تک‌گویی) استفاده شده است که در کُلّ داستان با یکدیگر مطابقت دارند. گلشیری قسمت اعظم داستانش را با راویان درون‌داستانی روایت می‌کند تا محدودیّت‌های ادراکی و شناختی آنها حضور خواننده را در داستان پررنگ‌تر سازد. راوی در پنج فصل، اوّل شخص مفرد یا همان مهدی است. در فصل سوم، شخص دیگری به نام فاطمه، دختر کوری که عاشق نویسنده است، روایت را به عهده می‌گیرد و در فصل آخر، راوی دانای کُل محدود به ذهن مهدی است.

در *کریستین و کید* شکل داستان بر مبنای پرش زمان و تکّه‌تکّه شدن ماجراها روایت می‌شود. داستان با ساختاری روایت می‌شود که کتاب با فصل‌بندی‌های مجزّا و تا حدّی مستقل شکل گرفته است و خبری از کلان‌روایت رئالیستی نیست. راوی می‌خواهد از کنار هم گذاشتن

این تکّه‌ها به شناخت دقیق‌تری از خود برسد یا به عبارت دیگر، در روابطی که میان شخصیّت‌ها در داستان شکل گرفته، معنای وجودی خود را بداند:

- «من که برای تو نمی‌نویسم، کید؟ اینجا برای من چیزی که مطرح است، ارتباط این ساختمان ذهنی من است. این چیزی که نمی‌دانم چه طور و با چه مجوّزی می‌خواهد این فروریختگی، تکّه‌تکّه بودن‌ها، ناقص‌بودن‌ها و هزار چیز نداشتن‌ها را شکل بدهد. گفتم ارتباط و باید بگویم تحمیل، یعنی تحمیل این ساختمان ذهنی من به این تکّه‌پاره‌ها و این کلمات، بی‌آنکه ادّعا این باشد که بخواهم برای خودم، دیوار خودم پشتیوانی، شمعکی از اینها فراهم کنم» (گلشیری، ۱۳۵۰: ۶۵).

در فصل سوم که از زبان دختر نابینایی به نام فاطمه روایت می‌شود، داستان لبریز از برش‌های پراکنده و حاشیه‌های تکّه‌تکّه‌ای است که در نگاه اوّل به ظاهر بی‌ربط به نظر می‌رسند؛ تکّه‌هایی شامل جمله‌های معترضه و حرف‌های متفرّقه:

- «حالا که اصرار داری، باشد، برایت می‌گویم، ولی وقتی می‌دانی من نمی‌دانم، شنیدن اینها چه فایده‌ای دارد؛ مثلاً آن وقتی که... همان شب ـ یادت است که؟ ـ من حس می‌کردم که تو آنجا هستی کنار من. خوب من مست بودم. برای همین می‌خواندم. اوّل چند تا آواز انگلیسی خواندم با آنها. تو فقط نشسته بودی و به گمانم سیگار می‌کشیدی. راستی تو سیگار خیلی می‌کشی. خواهی گفت: به کسی چه؟ امّا، خوب... داشتم می‌گفتم... » (همان: ۴۳).

راوی از همان جملهٔ دوم با آوردن «ولی» از گفتن حرف اصلی طفره می‌رود و هر دفعه به جای شروع موضوع اصلی، زمینه‌چینی می‌کند و به نکته‌های دیگری اشاره می‌نماید.

۷ـ۳) اهمیّت نوشتار

از منظر نویسندگان رمان نو، زیبایی ادبیّات را باید در موضوع نوشتار و اهمیّت مسئلهٔ نوشتار جستجو کرد، چراکه این مسئله خود یکی از اصول اصلی جنبش رمان نو است. آنان با چنین رویکردی خود را به حیطهٔ نظریّه‌های ادبیّت نزدیک می‌کنند. نویسندگان رمان نو با خلق نوشتاری متفاوت، خواننده را برای فهم موضوع و محتوای داستان به درون متن سوق می‌دهند و در پی آن هستند که خواننده چندان فرصتی برای خروج از دنیای متن نیابد و نوشتار حالتی خودارجاعی یا ارجاع درون‌زبانی پیدا کند. در رمان نو برخوردی شالوده‌شکنانه و تخریب‌گرایانه

با زبان و نوشتار می‌شود. بنابراین، زبان و نوشتار نه فقط وسیلهٔ ارتباط، بلکه هدف اصلی نویسنده برای نوشتن داستان است و نوشتار و نگارش خود ماجرای داستان می‌شود. آنان به تقدّم نوشتار بر محتوا معتقد هستند. همهٔ وقایع و رویدادها که در داستان روایت می‌شود، برای راوی بهانه‌ای برای نوشتن است. در واقع، «نوشتن به نوعی کاوش بدل می‌شود و زبان با تمام آن خصوصیّات خاطره‌انگیز و پرطنین و موزون، ابزاری است که به آن روی می‌آورند تا به احساس دیداری، معنای لفظی بخشند، بی‌آنکه واقعیّت‌گذاری خود را از دست بدهد» (کنپ، ۱۳۸۲: ۱۰). «ناتالی ساروت» با نوشتن *میوه‌های طلایی*، رمانی دربارهٔ رمانی می‌نویسد که عنوان آن نیز *میوه‌های طلایی* است. رمان امروز خود را موضوع قرار می‌دهد. در رمان امروز، داستان روایت را به مبارزه می‌خواند و روایت داستان را. رمان از آن حیث که کارش نوشتن است، داستانی است که به‌صورت روایت ظاهر می‌شود. مدلولی است که به صورت دال ظاهر می‌شود. ژان ریکاردو می‌گوید: «رمان مدرن، ماجرای روایت است، به جای آنکه روایتِ ماجرا باشد» (سن ژاک، ۱۳۷۴: ۲۸۶). علاوه بر ساروت، نویسندگان دیگر جنبش رمان نو به مقولهٔ نویسندگی و نوشتن در میان آثار خود اشاره داشته‌اند. «دوراس در *نوشتن؛ همین تمام*، کلود سیمون در *جنگ فاسکال* و میشل بوتور در *کاربرد زمان*، هر یک به نوعی به چگونگی آفرینش اثر و مسئلهٔ نوشتن به عنوان تجربه‌ای شخصی پرداخته‌اند» (محسنی، ۱۳۸۸: ۲۶).

نویسندگی، چگونه نوشتن، اهمیّت داستان‌نویسی و زبان مضامینی هستند که در رمان *کریستین و کید* دلالت بر اهمیّت مسئلهٔ نوشتار دارند. گلشیری با نوشتن می‌خواهد بودن خود را ثابت کند. در واقع، چنین رویکرد او به مسئلهٔ نوشتن یادآور دیدگاه مارگریت دوراس است. به تعبیر دوراس، «نوشتن کوششی است برای روایت آنچه به روایت نمی‌آید؛ نوشتن برای درک زندگی» (ویرکندله، ۱۳۸۰: ۱۱). او با بهره‌گیری از چنین درونمایه‌ای در کنار استفاده از تکنیک‌های روایی و زبانی توانسته است *کریستین و کید* را از دستهٔ رمان‌های رئالیستی دور سازد؛ چه رئالیسم انتقادی، چه رئالیسم سوسیالیستی، چراکه هیچ یک از ویژگی‌های آنها در این رمان دیده نمی‌شود. در *کریستین و کید*، رابطهٔ عاشقانهٔ راوی با کریستین، دستاویزی برای نوشتن می‌شود و نویسنده تلاش می‌کند از طریق نوشتن به شناخت خود و دیگران بپردازد. او با علاقهٔ فراوان به واکاوی ذهن و پیچیدگی‌های ذهنی خود و دیگر شخصیّت‌ها می‌پردازد؛ به بیان دیگر، نوشتار این رمان بهانه‌ای برای بازیابی هویّت است. در واقع، رمان تقابل‌های

دوگانه‌ای از مفاهیمی ناسازگار را شکل می‌دهد؛ تقابل انسان شرقی با انسان غربی، فرهنگ بومی با فرهنگ مهاجم، عشق با خیانت و سنّت با مدرنیسم.

حضور نویسنده در جریان روایت و مسئلهٔ نویسندگی در این رمان مکرّراً بیان می‌شود. گلشیری دربارهٔ مسئلهٔ نوشتار و ورود نویسنده به متن، در *کریستین و کید* می‌گوید: «حضور داستان‌نویس در داستان معلوم است و پروسهٔ ''داستان نوشتن'' هم دارد داستان می‌شود» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۶۸۳).

❖ «می‌خواستم و بارها گفته بودم، حتّی به کریستین که من تماشاچی بودن را ترجیح می‌دهم، روی صحنه بد بازی می‌کنم؛ یعنی نمی‌شود هم بازی کرد و هم فکر کرد که بازی می‌کنم و هم به نوشتن، به ثبت کردن و یا راست‌وریست کردن داستانی، از این جدّی‌بازی‌ها ... خفه شدم» (همان، ۱۳۵۰: ۶۱).

گاهی نویسنده در داستان به عنوان یک راوی مستقل از روایتگر داستان و یا از زبان راوی اوّل شخص، عباراتی را بیان می‌کند تا به نوعی توجّه خواننده را به نوشتن خود جلب نماید. در واقع، گلشیری در این داستان می‌خواهد بیان کند که ثبت و ضبط وقایع را می‌توان در قالب رمان و نوشتار انجام داد. مسئلهٔ نویسندگی و دغدغهٔ نوشتار به گونه‌ای هنرمندانه و دقیق علاوه بر میانه‌های داستان، در آغاز و پایان داستان نیز مشهود است؛ مثلاً در همان صفحهٔ آغازین داستان، نویسنده از زبان راوی می‌نویسد:

❖ «فقط برای رزا است که می‌نویسمشان. موهایش صاف است تا روی شانه‌ها. بور نیست. اگر بود، راحت‌تر بودم. خرمایی است. رنگ چشم‌ها را ندیده‌ام. البتّه نگاه کرده‌ام به صورتش و حتّی می‌توانم چین‌های پایین چشم‌ها یا روی پلک‌ها را به یاد بیاورم، امّا رنگ چشم‌ها را ندیده‌ام و اگر بخواهم، می‌توانم فردا ببینم و بنویسم که چه رنگ است» (همان: ۴).

یا در پایان، نویسنده با روایت سوم شخص محدود می‌نویسد: «سعی کرد که توی چهارچوب خالی و سفید کاغذ، کریستین را قاب کند برای همیشه، طوری که با هیچ کس نرود یا درددل کند. موهای سوخته حتّی یادش نیامد و گفت: اگر بنویسم چی؟ و گفت بلند و به فارسی: عروسک کوچک» (همان: ۱۳۲).

انگار گلشیری به یکی از تکنیک‌های داستان‌نویسی نوین، یعنی راوی همواره متمایز از نویسنده است، آگاه بوده است. حضور نویسنده در داستان و دغدغهٔ نوشتار، علاوه بر کریستین و

کید، در برخی آثار گلشیری چون *آینه‌های دَردار*، *مثل همیشه*، *نقّاش باغانی* و نیز در برخی داستان‌های کوتاه بهرام صادقی از قبیل *عافیت*، *خواب خون* و *آقای نویسنده تازه‌کار است* به وضوح یافت می‌شود.

سویهٔ دیگری از وجه تمایز نوع نوشتار در رمان *کریستین و کید*، روایت اتوبیوگرافیک (زندگی‌نامهٔ خودنوشته) است. شیوهٔ تازهٔ روایت رمان، تغییراتی را در روند نوشتار رمان ایجاد کرده است. رمان به نوعی روایت داستانی ماجراهای زندگی نویسنده است. دغدغهٔ نویسندگی و بازگو کردن مسائل شخصی و لحظات خصوصی، شیوهٔ خاصّی از روایت را نشان می‌دهد که پیش از آن در عرصهٔ ادبیّات داستانی معاصر نمونه‌اش را می‌توان در *سنگی بر گوری* نوشتهٔ جلال آل احمد دید. نویسنده با شیوهٔ شخصی‌نویسی و بیانی صادقانه و صمیمی، ارتباطی صمیمی با مخاطب ایجاد می‌کند. او در جاهای بسیاری از داستان با تک‌گویی و از زبان شخصیّت‌های دیگر، ناگفته‌هایی را بازگو می‌کند که برای خواننده دوست‌داشتنی و دلنشین است. *آینه‌های دَردار* گلشیری و داستان‌های *آینهٔ بازتابنده* نوشتهٔ رب‌گریه، رمان *کودکی اثر* ناتالی ساروت، *اقاقیا* نوشتهٔ کلود سیمون و *عاشق* از مارگریت دوراس را نیز می‌توان در زمرهٔ رمان‌هایی در نظر گرفت که درونمایه‌ای حسب‌حال‌گونه و اتوبیوگرافیک دارند.

۷ـ۴) زمان ذهنی نامنظّم

زمان جزء جداناشدنی و پراهمیّت روایت در داستان است. مقولهٔ زمان در جهان داستان، به روابط زمانی میان داستان و گفتمان (روایت) اشاره دارد، به‌گونه‌ای که می‌توان با استفاده از تکنیک‌های هنری، رویدادها را خلاف توالی زمانِ مستقیم ارائه نمود (ر.ک؛ فاضلی و تقی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۲). «حرکت زمان در آثار واقع‌گرای سنّتی، خطّی و افقی است. از نقطه‌ای آغاز می‌شود و مطابق زمان تقویمی به پیش می‌رود و به پایان خود نزدیک می‌شود، امّا در رمان نو، زمان حرکتی ناهمگون دارد. از گذشته به حال، از حال به گذشته و از حال مستقیماً به آینده‌ای دور در نوسان است. گاه گویی زمان از حرکت ایستاده است. گاه سِیر رخدادها و زمان حرکت رمان از یک شبانه‌روز درنمی‌گذرد، با این همه، خواننده احساس می‌کند که گویی عمری را با شخصیّت‌های داستان گذرانده است. زمان، ساعتی آویخته بر دیوار اتاق نیست. آنچه از زمان در رمان نو به کار می‌رود، مانند ساعتی است که بر دیوار ذهن نصب شده است و متناسب با ضرب‌آهنگ ذهن، کُند یا تند حرکت می‌کند و یا از حرکت باز می‌ایستد» (اسحاقیان، ۱۳۸۷:

۲۳). رمان نو ساختاری بودن جهان را باور ندارد و این درهم شکستن، خواه ناخواه زمان نیز متأثّر از همین اندیشه است. زمان شفّافیّت رمان‌های رئالیستی را ندارد؛ زیرا ذهن، خواننده و نویسنده را به دور از مختصّات واقعی در بُعدی مجرّد و انتزاعی به پیش می‌برد.

در *کریستین و کید*، زمان تقویمی داستان، مدّت زمانی است که راوی با کریستین آشنا شده و مدّت زمانی با او رابطهٔ عاشقانهٔ داشته است و در پایان، کریستین از ایران رفته، عشق او با حسرت و اندوه همراه شده است. زمان ذهنی یا روایی در *کریستین و کید*، خاطرات گذشته‌ای است که راوی و دیگر شخصیّت‌ها در طول داستان بیان می‌کنند. ساختار داستان بر مبنای جهش زمان، بیان خاطرات و تکّه‌تکّه‌شدن ماجراها در ذهن راوی شکل گرفته است و وقایع خارج از یک زنجیرهٔ منطقی و توالی زمانی است. ساختار روایی داستان با انحراف از نظم و سامان طبیعی وقوع ماجراها روایت می‌شود و هستهٔ درونی داستان بر اساس زمان‌پریشی به خوانندگان ارائه می‌گردد. در واقع، تغییر و تحوّلات پیچیدهٔ زمانی و کاربرد گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها، در روایت‌پردازی این داستان نقش بسزایی دارد. داستان با یک آینده‌نگری دربارهٔ نوشتن داستانی به‌وسیلهٔ راوی آغاز می‌شود. راوی اطّلاعات خودش و دیگر شخصیّت‌های داستان را دربارهٔ روابط شخصیّت‌های داستان با همدیگر جمع‌بندی می‌کند تا ماجرا را در قالب داستانی بنویسد:

- «مرد، دوستم هم نمی‌توانست همه‌اش را بگوید. تکّه‌تکّه می‌گفت. مثل اینکه می‌خواست هر اتّفاق را ـ مثلاً یک نگاه را ـ به کلّی که نمی‌دانستم چیست، اضافه کنم و بعد بگویم که چه طور شده است یا می‌شود یا اصلاً چون هفته‌ای یکی دو بار می‌گفت، حسب‌حال بود. جزئی بود که فراموشم می‌شد یا نمی‌دانم چرا نمی‌خواستم به بقیّهٔ آنها که می‌دانستم و حس می‌کردم، بچسبانمش. حالا هم نمی‌خواهم، فقط برای رزا است که می‌نویسمشان» (گلشیری، ۱۳۵۰: ۳).

داستان مملوّ از زمان‌پریشی گذشته‌نگر است؛ یعنی نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی. آنچه این زمان‌پریشی گذشته‌نگر را در *کریستین و کید* پررنگ‌تر ساخته، انباشت خاطرات ذهن راوی است. گاهی این خاطرات به‌طور ارادی به یاد آورده می‌شود و برخی خاطرات نیز غیرارادی هستند. در رمان نو، کارکرد خاطره مبتنی بر روانشناسی جدید است؛ خاطراتی که در ناخودآگاه ثبت شده‌اند و تحت تأثیر زمان قرار نمی‌گیرند و با گذر زمان کمرنگ نمی‌شوند. این خاطرات امور اتّفاقی نیستند، بلکه با افکار و مسائل خودآگاه ارتباط دارند و از ترتیب خطّی زمان تبعیّت

نمی‌کنند و مجموعهٔ آنها گذشته را می‌سازند. «بخش بزرگ و مهمّی از حیات آدمی، نه در دنیای واقعی و ملموسِ بیرون از ذهن، بلکه در خاطره‌هایی می‌گذرد که از رویدادهای تأثیرگذار در ذهن ثبت شده‌اند. هر از چندگاه و بر اثر محرّک‌های بیرونی، زنجیره‌ای از خاطراتی که از نخستین تجربه‌های عاطفی در عمیق‌ترین لایه‌های ضمیر ناخودآگاه جای گرفته‌اند، دوباره فعّالیّت خود را آغاز می‌کنند و همچون سیلی سدنشدنی به ذهن سرازیر می‌شوند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۷۲). در فصل دوم داستان، راوی در حین بازی شطرنج با کریستین، خاطرات وی را دربارهٔ فاسق‌های اروپایی بیان می‌کند. در فصل پنجم، راوی در حالی که از نقش خود به عنوان راهنما برای پدر و مادر کریستین می‌گوید، به خاطره‌ای در گذشته دربارهٔ عشق به یک زن (خانم وطنی) اشاره می‌کند. همچنین در همین بخش، راوی با نوعی بازی زبانی با واژهٔ «گریه» به اتّفاقات گذشتهٔ نزدیک اشاره می‌کند و در ادامه، خاطره‌ای از گذشته‌های دور را دربارهٔ اعتراض‌های پدرش به بی‌عدالتی‌های زمانه بیان می‌کند:

❖ «گریه. لغت گریه ساده است؛ نرم، دوهجایی. مثل هِق‌هِق آرام و ابدی. مثل وقتی که مست باشیم یا به بهانهٔ مستی گریه می‌کنیم. گریه را به مستی بهانه کردن است. مثل همان شب که کید گریه کرده بود، نه توی کافه. همان شب که فاطمه شنیده بود. فقط صدای هِق‌هِق را شنیده بود یا اصلاً مثل همان وقت که پیرمرد... ـ چرا پیرمرد؟ـ پدرم نشسته بود توی ایستگاه قطار، پشت میز با یک بطر و دو لیوان [....] قطار که حرکت کرد، صدای گریه‌اش را باز می‌توانستم بشنوم» (گلشیری، ۱۳۵۰: ۸۰).

در فصل ششم، در حال نوشتن نامه برای کریستین، خاطره‌ای را آگاهانه با آوردن واژه‌های «کاج» و «بادکنک» دربارهٔ جشن تولّد کریستن برای خوانندگان یادآور می‌شود، امّا با تأکید و تکرار واژهٔ «بادکنک»، دوباره خاطره‌ای از «بادکنک» را در دوران کودکی به یاد می‌آورد. می‌توان گفت که این خاطرات فصل ششم، از منظر نظم زمانی گذشته‌نگر، نوعی روایت در روایت هستند. کارکرد این گذشته‌نگرها باعث ایجاد حسّ تعلیق، انتظار و ازدیاد اشتیاق در خواننده می‌شود.

۷ـ۵) پیرنگی استعاری و گسسته

یکی از عناصر اصلی و سازندهٔ روایت، پیرنگ نام دارد. در رمان‌های سنّتی، پیشرفت رویدادها بر مبنای اصل علّت و معلول، ارتباط، تداوم و سرگرمی منتجّ از حوادث شکل

می‌گرفت. امروزه منتقدان پذیرفته‌اند که این ساختار منظّم پیرنگ را نمی‌توان بر هیولای بی‌شکل و فربه‌ای مانند رمان تحمیل کرد (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۸۲: ۵۸). در رمان‌های مُدرن و پست‌مُدرن، بُعد زمانی، خطّی و توالی رویدادها جای خود را به بُعد غیرخطّی، ترکیب‌بندی و پیکربندی پاره‌روایت‌ها داده است. بسیاری از داستان‌نویسان مدرن با اختیار کردن روندی معکوس، داستان‌هایشان را از فرجام رویدادها آغاز می‌کنند و با این کار، شروع و پایان را به چالش می‌کشند. در واقع، صحنهٔ آغازین این داستان‌ها، آخرین رویداد پیرنگ‌شان است. مُدرنیست‌ها با این ساختار نامعمول، چنین القا می‌کنند که سامان زندگی در زمانهٔ ما از بیخ و بن دگرگون شده است، به گونه‌ای که کاملاً معلوم نیست وقایع از کجا سرچشمه می‌گیرند یا به کجا ختم می‌شوند (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸). امروزه پیرنگ ظاهراً در میان اصطلاحات پذیرفته و مقبول ادبی جایگاه رفیعی ندارد. رب‌گریه در اعتراض به همهٔ مرجعیّت‌ها و اقتدارهای قدیم و جدید می‌گوید: «اثر هنری هیچ طرح و الگوی از پیش تعیین‌شده‌ای در سنّت ندارد و باید شکل و صورت تازه و بدیع خود را پیدا کند» (دیپل، ۱۳۸۹: ۸). در پیرنگ رمان نو، خطّ روشنی از روایت داستان به چشم نمی‌خورد. نویسندگان رمان نو با چنین نگرشی به پیرنگ خواهان آن هستند که عمل داستانی تماماً در اختیار خواننده قرار گیرد، بی‌آنکه نویسنده با توصیفی همه‌جانبه در آن دخالت کند و در سیر داستان نقش برتر را ایفا کند. در رمان نو، نه از ساختار بسته و علّت‌ومعلولی داستان‌های رئالیستی خبری است و نه از پیرنگ برخی داستان‌های مدرن که به شکل تداعی‌ها و افکار ناخودآگاهانه در ساختاری باز و نامتوالی آشکار می‌شود. در واقع، در رمان نو، خواننده با نوعی ضدّ پیرنگ سروکار دارد. پیرنگ در بسیاری از نوشته‌های نویسندگان رمان نو، گویی رویدادها را بازگو نمی‌کند، به گونه‌ای که خواننده می‌پندارد که اتّفاقی نمی‌افتد و اگر هم حادثه‌ای روی می‌دهد، کمرنگ و کم‌تحرّک است. پس از شکل‌گیری رمان نو، اصالت از پیرنگ به جزئیّات منتقل شد و آنچه بیش از خطّ روایی اهمیّت یافت، آفرینش بستری تازه برای به جریان انداختن روایت بود.

گلشیری در *کریستین وکید* با خلق تکّه‌هایی متقارن و گسست در کلّیّت روایت، ساختارمندی به سبک داستان‌های سنّتی را نقض می‌کند. پیرنگ داستان، گسیخته و فاقد انسجام روایی است و نمی‌توان وقایع را با منطق علّت و معلولی به هم مرتبط کرد. داستان در ظاهر متشکّل از اجزای نامرتبطی است که در مقابل هرگونه تلاش برای هم‌پیوندی و انسجام مقاومت می‌کند. با وجود این، فصل‌های نامرتبط و ساختار نامنسجم این رمان پیوندی ضمنی و

مبهم با هم دارند. گلشیری با تمهیدات و ترفندهایی که در روایت داستان استفاده می‌کند، پیرنگ داستان را از وضعیّت عادی و معمولی خارج می‌کند و خواننده را در حین خوانش متن با چالش‌هایی مواجه می‌سازد. در واقع، گلشیری فضا را تنها از طریق تعاریف عینی و یکپارچه روایت نمی‌کند، بلکه با نمایش تأثیرات ذهنی و ساختار تودرتو به آن جسمیّت می‌بخشد. در مجموع، همهٔ این انفصال‌ها و اتّصال‌ها که خواننده با آنها در پیرنگ داستان مواجه می‌شود، به سوی نتیجه و نقطهٔ نهایی و پایانی پیش می‌روند و کلّیّت واحد و معنادار داستان را می‌سازند. خواننده باید برای فهم این داستان، همهٔ این فصول نامرتبط را در ذهن خود بازسازی کند و ارتباط آنها را با بقیّهٔ متن دریابد. حاصل این گسست‌ها و فضاهای درهم‌تنیده، خلق عرصه‌هایی تازه در روایت است. در واقع، این ساختار تکّه‌تکّه و پراکنده می‌تواند نمادی از متلاشی شدن زندگی همهٔ شخصیّت‌های داستان باشد.

نتیجه‌گیری

هنر و ادبیّات به صورتی مبهم و پیچیده با ساختارهای اجتماعی در ارتباط است؛ به بیان دیگر، می‌توان نوعی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری میان آنها برقرار ساخت. رمان *کریستین و کید* یکی از معدود داستان‌هایی است که به‌سبب مقتضیّات زمانه، می‌توان برای آن وضعیّتی دوگانه در نظر گرفت. این داستان در دورهٔ انتشار خود به دلیل پیچیدگی در ساختار و محتوا و اینکه خارج از بستر و زمینهٔ تاریخی و اجتماعی جامعهٔ ایران روایت شده بود، از سوی بسیاری از منتقدان ادبی متّهم به سهل‌انگاری در بازتاب مسائل اجتماعی و سیاسی شد. چنین عواملی موجب شد که این داستان سال‌ها به صناعت‌پردازی، فُرم‌گرایی و تقلید از آثار جوامعی که از نظر سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در سطوح بالاتری هستند، گرفتار آید. امّا در دورهٔ حاضر متناسب با دیدگاه‌های نوین زیبایی‌شناختی، می‌توان سمت‌وسویی متفاوت و نوین در برجسته کردن صناعات نو و بیان تأثّرات فردی و عاطفی به شکلی بدیع برای آن لحاظ نمود؛ به بیان دیگر، امروزه این رمان به‌سبب پیچیده‌تر شدن ساختارها و مناسبات اجتماعی، قدرت بیان پیدا کرده است و در روح و روان مخاطب بازتولید شده است. در واقع، خوانش دوباره از این داستان، هم‌سویی و هم‌پیوندی آن را با یکی از جنبش‌های پیشرو ادبیّات داستانی جهان آشکارتر ساخت. تحوّل در شخصیّت‌پردازی، فرم و تکنیک متفاوت، زمان ذهنی نامنظّم و پیرنگ استعاری و گسسته از نشانه‌های جدّی برای اثبات این هم‌سویی با جنبش رمان نو است. گلشیری با لحاظ چنین مؤلّفه‌ها و صناعاتی در چهار دههٔ پیش، دوباره نظر مخاطبان خود را به

سوی این داستان می‌کشاند؛ به بیانی دیگر، او با کاربست چنین صناعاتی به دنبال پیچیده کردن داستان بوده است تا رکود و ایستایی را از ساختار داستانش دور سازد و کارکرد آشنایی‌زدایانهٔ قالب داستان را حفظ نماید. همچنین گلشیری با تلفیق شیوه‌های روایی داستان‌های فارسی و رمان نو، به رمان خود شکل و قالب بومی بخشیده است.

منابع و مآخذ

آذربد. (۱۳۵۸). «مروری بر آثار هوشنگ گلشیری». ***کتاب جمعه***. شمارهٔ ۱۲. صص ۲۷ـ۳۴.

اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷). ***راهی به هزار توی رمان نو***. چاپ اوّل. تهران: نشر گل‌آذین.

اسداللّهی، اللّه‌شکر. (۱۳۷۹). «رمان نو؛ دیالوگ نو». ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی تبریز***. شمارهٔ ۱۷۴. صص ۱ـ۲۴.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). ***پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی***. ترجمهٔ عبّاس مخبر. چاپ اوّل. تهران: نشر مرکز.

بارگاس یوسا، ماریا. (۱۳۸۶). ***عیش مدام (فلوبر و مادام بواری)***. ترجمهٔ عبدالله کوثری. تهران: انتشارات نیلوفر.

برکت، بهزاد. (۱۳۸۵). «ادبیّات و نظریّهٔ نظام چندگانه؛ نقش اجتماعی نوشتار». ***مجلّهٔ نامهٔ علوم اجتماعی***. شمارهٔ ۲۸. صص ۸۲ـ۹۶.

پاینده، حسین. (۱۳۸۷). «نسبی‌گرایی در نقد ادبی جدید». ***مجلهٔ نقد ادبی***. شمارهٔ ۱. صص ۷۳ـ۸۹.

ـــــــــــ . (۱۳۹۰ـ۱۳۸۹). ***داستان کوتاه در ایران***. جلد ۱، ۲ و ۳. چاپ اوّل. تهران: نشر نیلوفر.

خرّمشاهی، بهاءالدّین. (۱۳۵۱). «نقد کریستین و کید». ***مجلّهٔ سخن***. شمارهٔ ۲۱. صص ۱۱۲۸ـ۱۱۳۲.

دیپل، الیزابت. (۱۳۸۹). ***پیرنگ***. ترجمهٔ مسعود جعفری. چاپ اوّل. تهران: نشر مرکز.

رب‌گریه، آلن. (۱۳۸۸). ***برای رمانی نو***. ترجمهٔ پرویز شهدی. چاپ اوّل. تهران: نشر بافکر.

رفویی، پویا. (۱۳۸۹). «معاصر بودن یعنی نابهنگامی». ***خبرگزاری ایلنا***: www.aftab.ir.com.

سارلی، ناصرقلی. (۱۳۹۱). «مفهوم دوره در مطالعات ادبی». ***مجلّهٔ نقد ادبی***. شمارهٔ ۱۹. صص ۲۷ـ۵۸.

ـــــــــــ . (۱۳۹۲). «نقد و بازاندیشی دوره‌بندی در تاریخ ادبی». ***مجلّهٔ نقد ادبی***. شمارهٔ ۲۳. صص ۱۱ـ۳۶.

سن ژاک، دنی. (۱۳۷۴). «علیه رمان نو». ***مجلّهٔ کلک***. ترجمهٔ منوچهر بدیعی. شمارهٔ ۶۶. صص ۲۷۷ـ۲۸۷.

سناپور، حسین. (۱۳۸۰). ***همخوانی کاتبان***. چاپ اوّل. تهران: نشر دیگر.

ـــــــــــ . (۱۳۸۶). «بازخوانی یک رمان و بعضی نکته‌هایش». ***روزنامهٔ اعتماد***. ۹ آبان. صص ۸ـ۹.

شهدادی، هرمز. (۱۳۵۰). «*آینه‌های معرّق* گلشیری». ***مجلّهٔ کتاب امروز***. شمارهٔ ۳۷۹. صص ۳۰ـ ۳۳.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۴). «پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان». ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان***». شمارهٔ ۴۲ و ۴۳. صص ۱۶۷ـ۱۹۸.

ـــــــــــ . (۱۳۸۵). «دلالت‌های ضمنی در پس‌زمینهٔ روایت». ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان***. شمارهٔ ۴۷. صص ۱۳۹ـ۱۷۰.

ـــــــــــ . (۱۳۸۶). «شگردهای نوقدمایی در سبک هوشنگ گلشیری». ***مجلّهٔ تخصصی زبان و ادبیّات دانشکده ادبیّات و علوم انسانی مشهد***. شمارهٔ ۲ (پیاپی ۱۵۷). صص ۳۵ـ۵۶.

علوی، فریده. (۱۳۷۹). «نگاهی به تأثیر ادبیّات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران». ***مجلّهٔ پژوهش زبان‌های خارجی***. شمارهٔ ۸. صص ۹۰ـ۱۳۰.

فاضلی، فیروز و فاطمه تقی‌نژاد. (۱۳۸۹). «روایت زمان در رمانِ *از شیطان آموخت و سوزاند*». ***ادب‌پژوهی***. شمارهٔ ۱۲. صص ۷ـ۳۰.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). «تاریخ ادبی و بحران در استنباط معانی معاصر». ***نامهٔ فرهنگستان***. شمارهٔ چهارم. صص ۱۱ـ۳۳.

کنپ، بتینا ال. (۱۳۸۲). ***ناتالی ساروت***. ترجمهٔ منوچهر بدیعی. چاپ اوّل. تهران: نشر ماهی.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۰). ***کریستین و کید***. چاپ اوّل. تهران: انتشارات زمان.

ـــــــــــ . (۱۳۶۹). «گفتگو با هوشنگ گلشیری». ***مجلّهٔ آدینه***. شمارهٔ ۵۰ـ۵۱. صص ۲۸ـ۳۲.

ـــــــــــ . (۱۳۸۸). ***باغ در باغ***. چاپ سوم. تهران: نشر نیلوفر.

ـــــــــــ . (۱۳۸۹) «پُست‌مدرنیسم در ادبیّات داستانی معاصر ایران». ***مجلّهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب***. شمارهٔ ۱۰. صص ۲۴۲ـ۲۷۸.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). ***نظریّه‌های روایت***. ترجمهٔ محمّد شهبا. چاپ اوّل. تهران: انتشارات هرمس.

محسنی، محمّدرضا. (۱۳۸۸). ***تحلیل آثار و اندیشه‌های نویسندگان بزرگ فرانسه در قرن بیستم***. چاپ اوّل. تهران: نشر بازتاب نگار.

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۰). ***همخوانی کاتبان***. گردآورنده حسین سناپور. چاپ اوّل. تهران: نشر دیگر.

مهاجرانی، عطاءالله. (۱۳۸۶). «بهترین رمان فارسی». ***روزنامهٔ اعتماد***. ۱۱ آبان. ص ۱۲.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. جلد ۱ و ۲. چاپ چهارم. تهران: نشر چشمه.

وثوقی، افضل. (۱۳۸۱). «عشق در رمان نو». ***مجموعه مقالات همایش بررسی نهضت رمان جدید***. به اهتمام الله‌شکر اسداللّهی. چاپ اوّل. تبریز: انتشارات یاس نبی.

ویرکندله، آلن. (۱۳۸۰). ***حقیقت و افسانه؛ سیری در آثار و احوال مارگریت دوراس***. ترجمهٔ قاسم روبین. چاپ اوّل. تهران: انتشارات نیلوفر.

Barthes, Roland. (1985). ***Laventure Semiologique***. Paris: Edition du Seuil.

Wellek, Rene. (1973). ***Periodization in literary history; Dictionary of the history of ideas***. Vol 3. New York Charles Scribner's sons.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی