

تحلیل تاریخ تطور جریان روایت ذهنی:
الگوی عملی و پیشنهادی روش شناختی برای درس «جریان‌شناسی
نثر معاصر فارسی»

دکتر فؤاد مولودی*

چکیده

یکی از آسیب‌های اساسی منابع درسی برای دروس «ادبیات معاصر نثر» و «ادبیات داستانی» در دانشگاه‌های ایران، کلی‌گویی و ناروشمندی است. در این کتاب‌ها معمولاً به تاریخ توصیفی آثار داستانی و معرفی نویسندگان آنها می‌پردازند و تقسیم‌بندی‌ها بر اساس ادوار تاریخی است. کمتر پیش آمده است که مؤلفان این منابع درسی به جریان‌شناسی آثار داستانی پرداخته باشند و معمولاً بر اساس ژانرهای روایی یا طبقه‌بندی‌های موضوعی یا رویکردهای مکتب‌شناسانه، سیر تحول و تطور متون نثر معاصر و متون داستانی را بررسی نکرده‌اند؛ بدین سبب بیشتر دانشجویانی که دروس مذکور را می‌گذرانند، در نهایت، حجم انبوهی از اطلاعات و داده‌های پراکنده و غیرهدفمند را به یاد می‌سپارند بی‌آنکه به نگاهی ساختاری و تحلیلی روشمند و هدفمند دست یافته باشند. حال که عنوان درسی «جریان‌شناسی نثر معاصر» تصویب شده است بازنگری روشمند این حوزه مطالعاتی ضرورت دارد. با چنین دغدغه‌ای، در مقاله حاضر به بررسی تاریخی - تحلیلی یکی از جریان‌های عمده نثر فارسی در داستان معاصر، با عنوان «روایت ذهنی» پرداخته و کوشیده‌ایم در گام نخست به چهارچوبی نظری از روایت ذهنی دست یابیم که هم‌زمان دو حوزه زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی را دربر گیرد و از مطالعات فرمالیستی رایج فاصله داشته باشد؛ در گام بعدی، زمینه‌های اجتماعی پیدایش این ژانر روایی را در غرب و متأثر

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی «سمت» (f_molowdi@yahoo.com)

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۵/۱۹

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۲/۲۳

از گفتمان‌های غالب فکری و علمی آنجا نشان دهیم؛ در ادامه، شرایط پیدایش روایت ذهنی در ایران را بررسی و در نهایت، نقطه‌های آغاز و تاریخ تطور و تکامل آن را در آثار نویسندگان ایرانی تحلیل می‌کنیم. هدف از این مقاله، عرضه الگویی عملی برای مؤلفان درس‌نامه «جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی» است تا در بررسی دیگر جریان‌های نثر سه مرحله مذکور را در نظر داشته باشند.

کلیدواژه‌ها

سرفصل‌های درسی، درس‌نامه دانشگاهی، جریان‌شناسی داستان فارسی، روایت ذهنی، مؤلفه‌های روایی.

مقدمه

یکی از آسیب‌های اساسی منابع درسی برای دروس «ادبیات معاصر نثر» و «ادبیات داستانی» در دانشگاه‌های ایران، کلی‌گویی و ناروشمندی است: در این کتاب‌ها معمولاً به تاریخ توصیفی آثار داستانی و معرفی نویسندگان آن‌ها پرداخته می‌شود و تقسیم‌بندی‌ها - اگر در کار باشد - معمولاً بر اساس ادوار تاریخی است. کمتر پیش آمده است که مؤلفان این منابع به جریان‌شناسی آثار داستانی پرداخته باشند. آنان معمولاً بر اساس ژانرهای ادبی و طبقه‌بندی‌های موضوعی و روایت‌شناختی، سیر تحول و تطور متون منثور روایی و غیرروایی معاصر را بررسی نکرده‌اند (برای نمونه، بنگرید به: میرعابدینی، ۱۳۸۶؛ رحیمیان، ۱۳۹۳؛ میرصادقی، ۱۳۸۱؛ تسلیمی، ۱۳۸۳؛ بهارلو، ۱۳۸۷؛ رهنما، ۱۳۸۸). ظاهراً شورای برنامه‌ریزی آموزش عالی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری در تدوین «برنامه درسی جدید دوره کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی» این ضرورت را احساس کرده و به همین دلیل در هشتمین جلسه، مورخ ۱۳۹۱/۴/۴ درسی را با عنوان «جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی» کد ۴۸ تصویب نموده است (کمیته زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۱)؛ اما متأسفانه کار این شورا نیز فقط در حد تصویب عنوان درس بوده و در عمل نتوانسته است سرفصل و اهداف درس را به‌خوبی تعریف و تبیین نماید: در گزاره‌ای کلی، هدف درس را «آشنایی با احوال و آثار نثرنویسان فارسی و سیر تحول نثر از مشروطه تا امروز» دانسته، سرفصل آن را به چند گزاره مبهم و کلی: «تحولات سیاسی دوره مشروطه»، «بررسی اجمالی انواع نثر معاصر»، «نثر ترجمه‌ای و آثار شخصیت‌های برجسته آن»، «نثر علمی و دانشگاهی»، «نثر داستانی»، «نثر ادبی»، «نثر پیش از انقلاب اسلامی»، و «تأثیر انقلاب اسلامی بر نثر فارسی» تقلیل داده،

و در پایان منابعی همچون دیداری با اهل قلم، تاریخ ادبیات ایران، طلا در مس، قصه نویسی، جویبار لحظه‌ها، از صبا تا نیما، و از نیما تا روزگار ما را برای این درس پیشنهاد داده است (کمیتۀ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۱). این شیوۀ تدوین سرفصل چند اشکال عمده دارد: نخست، آنچه به عنوان جریان‌شناسی آمده است متناسب با جریان‌بندی مبتنی بر روش علمی نیست و همان تقسیم‌بندی قدیمی انواع نثر است؛ دوم، برنامه‌نویسان به هیچ نوع روش‌شناسی‌ای که در تألیف این درس‌نامه به مؤلف کمک کند، اشاره نکرده‌اند؛ و سوم، منابعی را برای این درس پیشنهاد کرده‌اند که عمدتاً عمومی هستند و در آن‌ها چندان نشانی از جریان‌شناسی نیست. با توجه به اینکه تاکنون کتابی درسی که به صورتی تخصصی به جریان‌شناسی نثر معاصر پرداخته باشد، تألیف نشده است در مقاله حاضر قصد داریم با بررسی روشمند یکی از جریان‌های عمده نثر داستانی معاصر (روایت ذهنی) الگویی عملی را برای تألیف درس‌نامه «جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی» در اختیار مؤلفان این عنوان درسی قرار دهیم و روش‌شناسی ویژه‌ای را پیشنهاد دهیم.

ضرورت پژوهش

مشکلاتی که تاکنون در پژوهش‌های دانشگاهی خود در زمینه جریان‌شناسی ادبیات داستانی داشته‌ایم، به‌طور عمده از دلایلی هستند که نگارش مقاله‌ای مستقل درباره «روایت ذهنی در ادبیات داستانی ایران از سال ۱۳۰۰ تا سال ۱۳۵۷» را ضروری می‌سازند. این کاستی‌ها را می‌توان به اجمال در دو نکته خلاصه کرد: نخست، معمولاً بدون یک چهارچوب نظری معین و روش مشخص به بررسی کل جریان داستان‌نویسی - از جمال‌زاده تاکنون - پرداخته‌ایم و جریان‌های اصلی آن را شناسایی نکرده‌ایم؛ از این رو نتوانسته‌ایم دسته‌بندی منظمی از داستان‌های ایرانی عرضه کنیم. مثلاً هنوز بررسی نکرده‌ایم که پاورقی‌نویس‌ها، رمانتیک‌ها، رئالیست‌ها، ناتورالیست‌ها و مدرنیست‌های ادبیات داستانی ما کدام‌اند، در حوزه داستان ایرانی چه کرده‌اند و قوت و ضعف کارشان چه بوده است. دوم، در جایی هم که در پژوهش‌های خود براساس یک نظریه یا رویکرد معین پیش رفته‌ایم معمولاً به بررسی منفرد آثار داستانی خود پرداخته‌ایم، در حالی که این آثار و نویسندگان آن‌ها را در بستر و جریانی که به آن تعلق داشته‌اند قرار نداده‌ایم تا مطالعات ما هدفمند، معنادار و کلی‌نگر شوند. برای نمونه، در شازده/احتجاب گلشیری مطالب زیادی درباره سیال ذهن و صناعات روایی نوشته‌ایم، اما هنوز جایگاه این نویسنده را در ادبیات داستانی خود مشخص نکرده و نشان نداده‌ایم این نویسنده به چه جریانی تعلق دارد و میزان

دستاوردهای او در آن جریان مشخص چه اندازه بوده است. حتی جایگاه و ارزش این اثر را در میان دیگر آثار این نویسنده بررسی نکرده‌ایم.

سابقه پژوهش

متأسفانه تاکنون کتاب، درس‌نامه یا رساله‌ای مستقل درباره جریان‌های نثر معاصر و ادبیات داستانی معاصر نگاشته نشده است و چنان‌که پیش‌تر گفته شد جریان‌شناسی سیر داستان‌نویسی در ایران هنوز یکی از معضلات ما در این زمینه است. همچنین مقاله یا نوشته‌ای درباره بررسی و تحلیل درس‌نامه جدید «جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی» و نقد سرفصل‌های آن نگاشته یا منتشر نشده، اما از نظر تخصصی و ارتباط موضوعی، نزدیک‌ترین پژوهش به موضوع مقاله حاضر، بخش دوم کتاب *داستان‌نویسی جریان سیال* ذهن از حسین بیات است که با تأکید بر صناعات روایی سازنده سیال ذهن به بررسی آن در چند اثر از رمان‌نویسان معروف ایرانی - از هدایت تا مندنی‌پور - پرداخته است. از دیگر کتاب‌های روشمندی که تا حدی به مباحث روایت‌شناسی در ادبیات داستانی ایران پرداخته‌اند می‌توان *پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان* اثر قهرمان شیری، *داستان کوتاه در ایران* تألیف حسین پاینده و بخش‌هایی از کتاب *روایت داستانی: تئوری‌های پایه داستان‌نویسی* نوشته محمود فلکی را نام برد.

پرسش‌های تحقیق

- ویژگی‌های یک روش‌شناسی مناسب برای تألیف درس‌نامه «جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی» چیستند؟
- برای تألیف یک درس‌نامه مناسب برای این درس دوره کارشناسی، باید به چه مؤلفه‌هایی توجه کرد تا دانشجویان بهتر و آسان‌تر بتوانند به جریان‌شناسی نثر معاصر بپردازند و داستان‌ها را بهتر تحلیل کنند؟
- ویژگی‌ها و مؤلفه‌های اساسی روایت ذهنی چیستند و این نوع روایت در بهره‌گیری از پنج مؤلفه «راوی»، «زمان»، «مکان»، «پیرنگ» و «شخصیت‌پردازی» چه تفاوتی با روایت عینی دارد؟
- در ادبیات داستانی ایران (از سال ۱۳۰۰ تا سال ۱۳۵۷) کدام نویسندگان در شناساندن روایت ذهنی تلاش کرده‌اند و روایت‌های ذهنی آنان چه ویژگی‌هایی دارد؟

اهداف پژوهش

- ارائه طرحی هدفمند و مبتنی بر روش‌شناسی ویژه برای درس‌نامه «جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی».
- بررسی تحلیلی و تاریخمند روایت ذهنی به مثابه یکی از جریان‌های مهم و اصلی در ادبیات داستانی ایران، به منظور ارائه نمونه‌ای عینی که الگویی برای بررسی سایر جریان‌ها باشد.
- ارائه پیشنهادهایی برای شیوه جریان‌بندی نثر معاصر.
- نقد سرفصل‌های مصوب شورای برنامه‌ریزی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری درباره درس‌نامه «جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی».

روش پژوهش

روش پژوهش ما چنین است: در آغاز، بسته یا چهارچوبی نظری از روایت ذهنی تعیین می‌کنیم؛ چهارچوبی که تحقق روایت ذهنی را در تمام مؤلفه‌های روایی آن در نظر می‌گیرد و با فاصله‌گیری از مطالعات فرمالیستی رایج، دو حوزه زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی را به صورت هم‌زمان و در ارتباط با هم در نظر دارد؛ در ادامه، به تبیین زمینه‌های اجتماعی پیدایش روایت ذهنی در غرب می‌پردازیم و چگونگی پیدایی آن را در گفتمان‌های غالب فکری و فلسفی غرب در آغاز قرن بیستم نشان می‌دهیم و نگاهی اجمالی به نویسندگان شاخص آن در غرب می‌اندازیم؛ در آخر، زمینه‌های پیدایش این ژانر روایی را در ایران بررسی می‌کنیم و با روشی تحلیلی - تاریخی نقطه‌های آغاز و سیر تطور و تحول و تکامل آن را در میان نویسندگان ایرانی (از سال ۱۳۰۰ تا سال ۱۳۵۷) نشان می‌دهیم. به گمان نگارنده، روش‌شناسی مذکور که مشتمل بر سه مرحله «تبیین چهارچوب نظری»، «بررسی زمینه‌های پیدایش با تمرکز بر فضاهای غالب اندیشه»، و «تحلیل درون‌متنی آثار نویسندگان برای تعیین سیر تحول و تکامل» است، می‌تواند مبنایی مناسب برای بررسی علمی دیگر جریان‌های نثر معاصر نیز باشد. همچنین باید گفت که مقاله حاضر مبنایی «روایت‌شناختی» دارد و می‌تواند فایده و تأثیر مطالعات جدید روایت‌شناسی را بر جریان‌شناسی نثر داستانی معاصر نشان دهد. در پایان نیز از منظری نوین به جریان‌های نثر معاصر فارسی اشاره کرده‌ایم تا مؤلفان این درس‌نامه، در صورت صلاحدید، بر پایه روش‌شناسی مذکور به بررسی تاریخ شکل‌گیری و تطور و تکامل آن جریان‌ها بپردازند.

تبیین چهارچوبی نظری برای روایت ذهنی؟

رنالیسم مدعی بازنمایی «واقعیت» است. برای نویسنده رنالیست، «واقعیت» همان جنبه بیرونی و مشهود جهان پیرامون ماست که حاصل کنش‌های فردی و در نهایت کنش جمعی یک اجتماع بشری است. این نویسندگان مجموعه روابط میان فردی را که به تولید سیستم یا شبکه اجتماعی منجر می‌شود، در روایتی مکانیکی، عینی و برون‌گرایانه عرضه می‌کنند. در مقابل، جنبش مدرنیسم در قرن بیستم، با این برداشت از «واقعیت» به ستیز برمی‌خیزد و در «واقعیت اجتماعی» مورد نظر رنالیسم به دیده شک می‌نگرد و از واقعیت‌هایی سخن می‌گوید که عینی، بیرونی و مشهود نیستند. به تبع این بنیان معرفت‌شناختی، دغدغه نویسنده مدرنیست، نه خود واقعیت، بلکه «انعکاس آن در ذهن ادراک‌کننده» است. او واقعیت را امری همگن و یگانه نمی‌داند. «یگانگی واقعیت» اگر برای نویسنده رنالیست مفروضی قطعی بود، برای او امری ناممکن است و «تکثر و قائل به فرد بودن» واقعیت، جای آن یگانگی را می‌گیرد (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۸). جنبش هنری مدرنیسم - در تمام شاخه‌هایش - در پی دست یافتن به مبنای معرفت‌شناختی مذکور است؛ در این میان، داستان مدرنیستی، به عنوان یکی از اصلی‌ترین انواع ادبی این جنبش، عرضه‌گاه تکثر و شناخت‌های محدود و نسبی می‌شود و بر همین اساس صبغه «عینی» ندارد و در آن، هر ادراکی از واقعیت، ماهیتی «ذهنیت‌مبنا» می‌یابد. بنابراین، در مدرنیسم، «روایت ذهنی» یکی از شیوه‌های اصلی روایت می‌شود. نویسندگان روایت ذهنی برای تحقق مبانی معرفت‌شناختی‌شان ناچارند نظام زیبایی‌شناختی نوینی را پی‌ریزی کنند؛ چرا که در چهارچوب زیبایی‌شناختی رنالیستی، نمی‌توان تکثر و نسبیت را منعکس کرد. بدین سبب، نویسنده مدرنیست زبان، مؤلفه‌ها و صناعات روایی را از لونی دیگر به کار می‌گیرد تا بستری بیافریند که هم‌عرض و هم‌جنس با کارکرد طبیعی ذهن شخصیت‌ها باشد.

«روایت ذهنی» یکی از شیوه‌های رایج روایت در داستان مدرنیستی است؛ روایتی که بیش از صد سال از ظهور آن در دل مدرنیسم اروپا می‌گذرد و در پژوهش‌های گوناگون با نام‌های مختلفی از آن یاد شده است: قصه روان‌شناختی نو^۱، داستان شخصیت^۲، داستان روان‌شناسانه^۳، تک‌گفتار بی‌صدا^۴، تک‌گفتار درونی^۵، قصه

1. the modern psychological fiction
2. the character fiction
3. the psychological fiction
4. the silent monologue
5. the internal monologue

تداعی آزاد^۱، جریان سیال ذهن^۲، فوران ذهن^۳، حدیث نفس^۴، داستان زمان^۵ و ... هر یک از محققان در نام‌گذاری‌های خود به وجهی از وجوه این روایت توجه کرده است. آنان که از اصطلاحات روان‌شناسی و شخصیت استفاده کرده‌اند به ذهن و دنیای درون شخصیت توجه نموده‌اند؛ آنانی که فوران ذهن، تداعی آزاد، تک‌گفتار و حدیث نفس را به کار برده‌اند ظاهراً بیشتر مؤلفه «صدای راوی» را در نظر داشته‌اند؛ و در داستان زمان - چنان‌که از نامش پیداست - به مقوله «زمان» توجه شده است. اصطلاح «جریان سیال ذهن» نیز عالی‌ترین سطح و حداکثر امکان تحقق روایت ذهنی است و تمام آن را در بر نمی‌گیرد. به نظر می‌رسد استفاده از اصطلاح «روایت ذهنی» به جای اصطلاح‌های مذکور درست‌تر می‌نماید. عنوان «روایت» عمده مؤلفه‌ها و عناصر روایی را دربر می‌گیرد و در آن می‌توان به بررسی این مؤلفه‌ها در این شیوه خاص روایت پرداخت. علاوه بر این، در این اصطلاح می‌توان درجات، سطوح و میزان شدت، و کندی روایتگری ذهنی را نشان داد و قوت و ضعف داستان‌های این حوزه را بررسی کرد. واژه «ذهن» نیز ما را هدایت می‌کند که با چه نوع روایتی سروکار داریم.

می‌توان گفت «روایت ذهنی» باید در دو حوزه معرفت‌شناسی و زیبایی‌شناسی محقق شود و بی‌توجهی به یکی از دو حوزه مذکور، منجر به خلق داستانی تک‌بعدی، معناگرا یا فرم‌گرا خواهد شد. در روایت ذهنی، گویی نویسنده از فرم اثر غایب است و خواننده مستقیم رو در روی ذهن شخصیت قرار دارد و بی‌واسطه نویسنده و بی‌دخال او مستقیماً آن چیزی را می‌خواند که در ذهن شخصیت - خواه در مرحله پیش‌ازگفتار خواه در مرحله گفتار - گذشته است. بر این اساس، ساخت و کارکرد روایت ذهنی باید مطابق با ساخت و کارکرد طبیعی ذهن شخصیت یا نزدیک به آن باشد. شخصیت در روایت ذهنی خود به گزاره‌هایی نمی‌اندیشد که برای خودش بی‌ثمر ولی حاوی اطلاعاتی برای خواننده باشند. او برای خود و به خود می‌اندیشد و اطلاعات اولیه و دانستنی‌های بدیهی خود را برای خواننده بازگو نمی‌کند. نویسنده روایت ذهنی از اطلاع‌رسانی مستقیم شخصیت می‌پرهیزد و گوهر روان‌شناسانه این شیوه روایت را درمی‌یابد. او نحو کلام و جریان روایت را به جریان طبیعی ذهن نزدیک می‌کند و می‌داند که آوردن قراین راهنما و عبارات توضیحی در روایت ذهنی، دست‌انداز ایجاد می‌کند و به خواننده این حس را

1. the novel of free association
2. the stream of consciousness
3. the eruption of mind
4. soliloquy
5. the story of time

می‌دهد که داستان برای او نوشته شده است و آنچه او می‌خواند نمایش مستقیم جریان ذهن شخصیت داستان نیست. در همین تعریف ساده می‌توان به تفاوت بنیادی روایت ذهنی با روایت عینی پی برد: در روایت عینی، نویسنده جهان را از بیرون می‌نگرد و به توصیف و تفسیر اجتماع، طبیعت، و انسان می‌پردازد؛ اما در روایت ذهنی، این سیر معکوس می‌شود: شخصیت در مرکز و در کانون قرار می‌گیرد و تمام جهان بیرون و درون، از منظر او نگریسته و اندیشیده می‌شود و معرفت‌شناسی این نوع روایت، آن‌گاه محقق می‌شود که نویسنده شخصیت را تریونی برای بیان افکار تک‌وجهی خود قرار ندهد و اجازه دهد روایت، در سطوح مختلف معنایی و شناختی به چرخش درآید. خطابه معروف ویرجینیا وولف با عنوان «آقای بنت و بانو برائون» در سال ۱۹۲۴ بهتر از هر بحث دیگری تقابل شیوه «شرح و توصیف» و «نمایش» را نشان می‌دهد: «این آقایان [آرنولد بنت و نویسندگان هم‌عقیده او] هرگز از ظواهر قلبی تجاوز نکرده‌اند و در مغز «بانو برائون» [شخصیت اصلی رمان بنت] که در گوشه‌ای از قطار نشسته است و به گوشه‌ای از جهان می‌رود، رسوخ نمی‌کنند. بانو برائون فریاد می‌کشید: ذهن مرا نشان دهید و این‌ها اشاره می‌کنند به مناظر اطراف خط آهن، به لباس‌های مردم، به اصول اخلاقی و هزاران چیز دیگر جز «بانو برائون» و ذهنیات او» (Woolf, 1966: 319).

نویسندگان روایت ذهنی، با توجه ویژه به ذهن شخصیت و نمایش حرکت و جریان آن در متن روایت، توانستند روایت را به طور کلی از مرز و بوم سنتی و قراردادهای رایج خارج کنند. آنان بر این باورند که بازگویی واقعیت در قالب روایتی منسجم، معادل با تحمیل معانی پیش‌ساخته به چیزی است که به خودی خود، معنایی را حمل نمی‌کند. نویسنده روایت ذهنی، آگاهانه بر آن است تا باور به جهان همچون دربردارنده ساختاری ضروری، غایتمند و در نتیجه بامعنا را درهم بشکند. او به نمایش ذهن شخصیتی می‌پردازد که ایده حضور نظم‌ی هدفمند در کیهان را بی‌اعتبار می‌داند و به تنهایی خودش و جهان‌بینی شخصی‌اش وانهاده شده است (بیات، ۱۳۸۷: ۷۵).

روایت ذهنی اختلافی ماهوی با روایت عینی و فلسفه‌ای روان‌شناسانه و سازوکاری نزدیک به ساخت و کارکرد طبیعی ذهن آدمی دارد. «کنار رفتن نویسنده از صحنه - نویسنده‌ای که غالباً حضورش در صدای راویان دانای گلش محسوس است - موجب پیدایش تغییری اساسی در داستان گردید: نیاز به کاربرد حافظه شخصیت‌ها به وجود آمد تا بدان وسیله خواننده بتواند با گذشته آن‌ها رابطه مستقیم برقرار کند. مشارکت مستقیم خواننده در روایت سبب می‌شود او در فرایند خوانش، خود، به نوعی تبدیل به نویسنده

شود و با خوانش خاص خود به داستان شکل دهد. خواننده حتی اگر خود را به این سطح ارتقا ندهد، دست کم مجبور می‌شود برای گردآوری اطلاعات و داده‌ها، برای فهم روایت، تمام هوش و حواس خود را به کار گیرد» (ایدل، ۱۳۶۷: ۱۹). در روایت ذهنی، نحو و مسیر جمله‌ها، توقع دلالتی از واژگان، اهمیت‌های دستوری، جهش یا عقب‌گرد در زمان، مفصل‌های جمله‌ها (خط ربط آن‌ها)، تکیه بر هوش و قدرت استنتاج خواننده، نحوه اطلاع‌رسانی، ارزش کلمات، نقش زمان افعال و حتی لحن روایت تفاوتی عمیق با روایت عینی دارد (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۹۵-۹۶). مجموعه ویژگی‌های فوق سبب می‌شود این شیوه روایت، دیرفهم شود و خواننده ناآشنا نتواند سریع با آن رابطه برقرار کند.

روایت ذهنی پیش از آنکه به ملاحظات ساختاری دارای هر گونه ارزش ذاتی باشد، از این لحاظ شایان توجه است که بیش از هر شیوه دیگر روایت «انعطاف‌پذیر» بوده و در عین حال سبب شده است تا از رهگذر آن، درک و بینش ژرف‌تری نسبت به حرکت‌های ذهن و عواطف، به درون عالم داستان‌نویسی رخنه کند. «اما از طرف دیگر این شیوه روایی بیش از هر شیوه دیگری به استقبال خطری می‌رود که از آن با عنوان «فوران وحشت‌بار ذهن» یاد می‌شود و نیز بیش از هر شیوه دیگری می‌تواند به مثابه خطری طبیعی برای توازن، تعادل، و تناسب داستان جلوه‌گر شود، مانند رمان سیر معنوی یا زیارت دوروتی میلر ریچاردسون که عمده امتیازات آن زیر درازگویی‌های کشنده و درون‌گرایی‌های بی‌در و دربند از نظر پوشیده می‌ماند» (آلوت، ۱۳۶۸: ۴۱۵-۴۱۶). «احساس فشار، فقدان آرامش توأم با اعتماد به نفس، ایجاز و اطناب زیاده از حد، گرایش مداوم به سقوط از مرز سلامت روان، نگارش پررمز و راز و مبهم، و حاکی از طغیان روانی که به رغم درخشش‌های داستان مدرنیستی، مشهود است از همین امر نشئت می‌گیرد» (کتل، ۱۳۸۶: ۱۱۸).

در یک مقایسه ساده می‌توان دریافت که روایت ذهنی و عینی، حداقل در پرداختن به پنج مؤلفه «زمان»، «مکان»، «صدای راوی»، «پیرنگ» و «شخصیت‌پردازی» با هم تفاوتی بنیادی دارند و این تفاوت‌ها از آبخورهای فکری و فلسفه این دو نوع روایت سرچشمه می‌گیرد. پیش از پرداختن به این مؤلفه‌ها باید نکته‌ای اساسی را متذکر شد: در روایت ذهنی تفکیک این مؤلفه‌ها از همدیگر دشوار و حتی بیهوده است. پنج مؤلفه مذکور در هر داستانی درهم دخیل‌اند و مطالعه یکی بدون مطالعه دیگری بی‌فایده و نارس است. به این سبب است که برخی مطالب ذکر شده در ذیل هر یک، برای مؤلفه دیگر نیز مصداق دارد و در بسیاری جاها هم‌پوشانی آن‌ها آشکار است.

زمان

برخی از پژوهشگران یکی از مهم‌ترین عوامل تحول روایت و جایگزین شدن روایت ذهنی به جای روایت عینی را در قرن بیستم، تلقی جدیدی می‌دانند که از مفهوم «زمان» در روان‌شناسی و فلسفه آغاز این قرن به وجود آمده بود. در روایت ذهنی زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود که نویسنده گه‌گاه و با نگاهی تعمّدی به گذشته («این موضوع به خاطرش آورد که...»، «به یاد آورد که...») سیر خطی آن را بشکند، بلکه جریانی دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن، وقایع گذشته پیوسته به زمان حال سرازیر می‌شوند و بازنگری گذشته با پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد (دیچرز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۰۸). در روایت ذهنی نویسنده می‌کوشد با دور شدن از سیر تقویمی و زمان خطی و به کارگیری زمانی غیرخطی یا ذهنی که ذاتی حافظه و ذهن ماست، جریان طبیعی حرکت ذهن شخصیت را بازنمایی کند. در واقع شکستن زمان و «زمان‌پریشی» متن، یکی از رایج‌ترین تمهیدات روایت ذهنی است؛ اما نکته مهم این است که این زمان‌شکنی‌ها بازی‌وار و فقط برای سرگرمی و رفع خستگی نیست، بلکه به شکل کارکرد حافظه درمی‌آید و حالت طبیعی پیدا می‌کند و زمان «به شکل بازنمایی جریان آگاهی شخصیت و براساس اصل تداعی ذهنی از برهه‌ای به برهه دیگر انتقال می‌یابد» (لاج، ۱۳۸۸: ۱۴۴). زمان در هر نوع روایتی از اساسی‌ترین عناصر سازه‌ای است. هر روایت در بستر زمان شکل می‌گیرد و به تعبیر ریمون کنان (۱۳۸۷: ۶۲) «مختصه روایت کلامی بر این است که در آن، زمان مؤلفه اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و چیز بازنموده (حوادث داستان) محسوب می‌شود». یا به عبارتی دیگر، «زمان، ضرورت هر روایت و وجه مشخصه‌ای است که ما را از سخن به روایت راهبر می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۵). در روایت ذهنی، فراتر از انواع دیگر روایت، تمرکزی آگاهانه و نوین بر زمان نهاده می‌شود و مؤلفه زمان، از عناصر بنیادی روایت می‌شود که نویسنده آگاهی زیبایی‌شناختی نوینی از آن دارد.

در خصوص «زمان‌پریشی» دو نکته اساسی است: نخست، هدف نویسنده از عرضه زمان ذهنی و خلق روایتی زمان‌پریش، سرگرم کردن خواننده و بازی‌های فرمی نیست، بلکه وضعیتی اجتناب‌ناپذیر است که از درک و فهم نویسنده درباره زمان و فلسفه غالب بر اندیشه‌های وی نشئت می‌گیرد؛ به عبارتی روشن‌تر، روایت او «باید» این گونه نوشته شود. سارتر (۱۳۷۶: ۳۸۲) این باور نویسنده را در مقاله «زمان در نظر فاکنر» در عباراتی موجز بیان می‌کند: «خطاست که این ناهنجاری‌ها را [انحراف از زمان خطی و کاریست‌الگوی زمان ذهنی] بازی‌های بی‌موجبی برای هنرنمایی بشماریم؛ زیرا صنعت داستان همواره بر

دید فلسفی نویسنده دلالت می‌کند ... و اگر صنعتی که فاکنر [دربارهٔ زمان] به کار می‌بندد، در بادی امر، نفی زمان می‌نماید، بدین سبب است که ما مفهوم زمان را با توالی زمان مخلوط و مشتبه می‌کنیم». دوم، در روایت ذهنی برای ارائهٔ زمان پریشی شیوه‌های خاصی لازم است. نمی‌توان با جا دادن چند نمونهٔ «بازگشت به گذشته» و «پرش به آینده» مدعی شد روایتی زمان پریش خلق شده است؛ مسئله پیچیده‌تر از این است. هنر نویسنده در آن است که قواعد و اصول تداعی‌های ذهنی را برای جابه‌جایی زمان بشناسد و بتواند در زبانی سیال از یک برش زمانی به برش دیگر برسد. برای حاضر کردن یک برش زمانی در میان برش دیگر تمهیداتی لازم است؛ زیرا در ذهن هیچ چیز بی‌دلیل به یاد نمی‌آید؛ و این سازوکار پیچیده‌تر از آن چیزی است که در شبکهٔ تداعی‌های آزاد، در داستان برخی از نویسندگان، دیده می‌شود.

مکان

آنچه دربارهٔ تلقی جدید از زمان گفته شد، دربارهٔ مؤلفهٔ «مکان» هم کم و بیش صادق است. تلقی «عینی» از مکان تقریباً تا قرن نوزدهم بر نظریه‌های علمی و فلسفی حکم فرما بود. به مکان به مثابهٔ مفهومی مطلق می‌نگریستند و آن را وجودی همگن و دارای تمامیت می‌دانستند. در آغاز قرن بیستم، علاوه بر زمان، شاهد نگرش نسبی به مکان نیز بودیم. مفهوم مکان وابسته به نقطه‌ای متحرک دانسته شد و وجود نقطه‌ای ثابت در مکان مطلق انکار گردید. اندیشمند اسپانیایی، خوزه اورنگائی گاسیت^۱ که خود از پایه‌گذاران نظریات مدرنیسم بود، در این زمان اعلام کرد: «درک غایی فقط زمانی ممکن می‌شود که تعداد بی‌شماری زاویهٔ دید را در کنار هم قرار دهیم تا تصویری کلی و کامل به دست آید» (Ortega y Gasset, 1968: 117). در نتیجه فهم انسان از «مکان» و امکان بازنمایی^۱ آن در ابتدای قرن بیستم به زاویهٔ دید^۲ متکی شد و مکان، امری نسبی تلقی گردید.

صدای راوی

در روایت ذهنی، نویسندهٔ مدرنیست آگاهانه راوی دانای کل را کنار می‌گذارد و ترجیح می‌دهد از راویان درون‌داستانی‌ای استفاده کند که همواره محدودیت شناختی و ادراکی دارند. انتخاب این راویان درون‌داستانی از سوی نویسنده تحت تأثیر آموزه‌های فکری و

1. representation
2. perspective or point of view

فلسفی اوست: راویان دانای کل و همه‌چیزدان، قادر به گفتن داستان‌هایی «کامل» هستند؛ زیرا از همه‌چیز خبر دارند: گذشته شخصیت‌ها، رویدادهای روایت‌نشده در داستان، امیالی که شخصیت اصلی بر زبان نیاورده است و ... راوی همه چیز دان می‌تواند خداگونه همه‌جا حضور داشته باشد و با شنیدن همه گفت‌وگوها و دیدن همه وقایع، منبعی یکتا برای کسب اطلاعات باشد. اما مدرنیسم، در امکان آگاهی متقن از همه چیز و همه کس به شدت تردید روا می‌دارد. دوره مدرن، دوره زیر سؤال بردن قطعیت‌های جزمی و باورهای دیرین است. اتکای آحاد جامعه به مراجع تعیین‌کننده و مراکز «موثق»، تا پیش از پیدایش جامعه مدرن رفتاری عمومی بود و امری طبیعی محسوب می‌شد. اما مدرنیسم شورشی است بر ضد همین اقتدارگرایی پیشامدرن. روح مدرن، روحی جست‌وجوگر برای رسیدن به حقیقت فردی است، نه روح اتکا به اصول جزمی برآمده از اعتقادات جمعی. داستانی که مطابق با روحیه پیشامدرن با دانای کل روایت شود، در ذهن خواننده زمان ما چندان پژواک نمی‌یابد؛ زیرا خواننده امروز در تجربه‌های زیست‌شده خود به نسبی‌گرایی متمایل است و نه به مطلق‌اندیشی چنین راویانی (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۵-۲۶). در روایت ذهنی معمولاً از راوی سوم شخص محدود به ذهن شخصیت، تک‌گویی درونی و بیرونی (که هر دو از شاخه‌های روایت اول شخص مفرد است)، راوی دوم شخص، و راوی اول شخص جمع استفاده می‌شود.

پیرنگ

در داستان مدرنیستی در خصوص امکان بازنمایی دوران نو با شیوه‌های سنتی، تردیدهای جدی‌ای وجود دارد. از این رو آزمودن شیوه‌های نو و تجارب جدید در روایت از ویژگی‌های اصلی داستان مدرنیستی است. در واقع، روایت ذهنی به عنوان یکی از شیوه‌های رایج روایت در داستان مدرنیستی، محصول همین نگاه‌ها و تجارب جدید نویسندگان مدرنیست بود. نویسنده روایت ذهنی فرار از اسارت «طرح کلیشه‌ای» و «پیرنگ خوش ساخت و پرتعلیق» روایت عینی را از اهداف خود می‌داند و به جای پرداختن به منطق علی میان رخدادها در یک زمان خطی، به دنبال روابط نسبی و منطق‌های ذهنی می‌گردد. او «آوانگارد» است و سعی در بیگانه‌سازی خود از قواعد و خصوصیات سازمان‌یافته فرهنگی و ادبی دارد و بر تجربه‌های فردی خود تکیه می‌کند. به تعبیر الیوت: «نظم جاری در شیوه‌های سنتی ادبی که جهان را منسجم و باثبات می‌انگاشت نمی‌تواند آشوب و

بی‌حاصلی دوران معاصر را نشان دهد» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۷). بدین ترتیب «تلاش برای توصیف واقعیت از راه نقل داستانی منسجم، به معنای اخلال در تجربه هستی واقعی، آن چنان که هست، جلوه می‌کند» (لوید، ۱۳۸۰: ۱۱). در روایت ذهنی دیگر پیرنگ به معنای رئالیستی آن یک طرح یا توطئه نیست، ساختمانی است متکی بر الگو و برون‌افکنی ذهنیات اشخاص که آن‌ها را از متلاشی شدن مطلق بازمی‌دارد (براهنی، ۱۳۶۲: ۴۲۷).

شخصیت‌پردازی

در بحث از مؤلفه «شخصیت»^۱ در روایت ذهنی باید به دو پرسش اساسی پرداخت: (۱) «شخصیت»ها در روایت ذهنی - و به طور کلی در شاخه‌های دیگر روایت مدرنیستی - چه ویژگی‌هایی دارند یا به تعبیر عامیانه «چه جور آدم‌هایی» هستند؟ و (۲) شخصیت‌پردازی در این شیوه روایت چگونه است و چه تفاوتی با شخصیت‌پردازی در روایت عینی دارد؟ اصولاً روایت ذهنی چیزی نیست جز اندیشه و یادآوری‌های ذهن شخصیت درباره روندی که به وضعیت کنونی او منجر شده است. این شخصیت بیشتر ضد قهرمانی است تنها که علیه عقل معاش و منطق پذیرفته اجتماع، شورشی درونی کرده است. این شخصیت‌ها معمولاً با اجتماع خود، زمانه خود و فرهنگ و تمدن خود چندان سر سازگاری ندارند. آن‌ها در وطن خویش بیگانه‌اند. در روایت ذهنی، انسان سرخورده قرن بیستم چنان که هست تصویر می‌شود و اضطراب‌های فکری و بحران‌های روحی افراد معمولاً طبقه متوسط، و زوال تمدنی که ارزش‌های آن بیش از پیش شعارزده شده است، آشکار می‌شود. شخصیت و درک او از دنیا در کشاکش‌های درونی و روحی او ظهور می‌کند و ممکن است تکامل یابد یا در تعارض درونی خود بماند (پرهام، ۱۳۴۹: ۱۷۰-۱۷۱). در روایت ذهنی، درون‌مایه اثر را باید در همین مؤلفه «شخصیت» جست؛ به دیگر سخن، «شخصیت به مثابه درون‌مایه» از ویژگی‌های اساسی آن است. این شخصیت، به جهان صنعتی و مرگ معنویت و انسانیت اعتراض دارد؛ رویشی در سرمایه‌داری و صنعت نمی‌بیند؛ و می‌بیند که سودای تجارت در وجود انسان‌های مقدس‌مآب شعله‌ور است و عشق چیزی جز ارضای تمنای جنسی نیست. صنعت و فناوری روند انسانیت‌زدایی را تسریع کرده و آسان‌تر شدن کارها شتابی عبث به زندگی بخشیده است. انسان صنعتی هرچه بیشتر حاصل پیشرفت‌های فناوری را می‌بلعد، بیشتر در چرخه تکرار زندگی روزمره صنعتی و بردگی ناپیدایش فرو می‌رود. این‌ها همه از درون‌مایه‌های رایج در روایت ذهنی شخصیت

است و خواننده همه این‌ها را در حین نمایش ذهن شخصیت می‌خواند و باز می‌شناسد. در روایت ذهنی، درون شخصیت بی‌هیچ تعبیر و تفسیری ارائه می‌شود؛ به این ترتیب که با نمایش اندیشه‌ها، عواطف و خاطرات و کنش‌های ذهنی شخصیت، خواننده به درک و برداشتی از او می‌رسد و غیرمستقیم، شخصیت به او معرفی می‌شود. به عبارتی نویسنده از دریچه ذهن خود شخصیت، ذهنیات آگاه و نیمه آگاه او و دیگران را به خواننده منتقل می‌کند و خود هیچ تعبیر و تفسیری بر آن نمی‌افزاید. بدین ترتیب قدرت تخیل خواننده نیز در پردازش اشخاص داستان به کار گرفته می‌شود (داد، ۱۳۸۲: ۱۷۹-۱۸۰).

زبان در روایت ذهنی

تغییر دایره مفهومی، تغییر کارکرد و بازتولید پنج مؤلفه روایی فوق در حوزه روایت ذهنی، فقط در تجلی‌گاه «زبان» یا در «خانه زبان» محقق می‌شود. بنابراین نویسنده روایت ذهنی باید پیش از هر چیز بتواند امکانات، نحوها و سازه‌های جدید زبان را متناسب با ساختار ذهن بالفعل کند. انعکاس فضای ذهن و محتویات و تداعی‌های ذهنی، ویژگی‌ها و مشخصه‌های خاصی را برای زبان ایجاد می‌کند: ابهام و چندلایگی، فشردگی و سیالیت، تکرار، جملات ناتمام، اطناب و ایجاز روایی، معانی ضمنی کلمات، نمادپردازی و تصویرسازی و تکرار آن در زبان متن، تأکید بر قطب استعاری و مجازی کلام، منطق ذهنی میان گزاره‌های متن و به طور کلی نگارش دیگرگون در قالب نحوها و سازه‌های جدید متن روایی.

بررسی زمینه‌های پیدایش روایت ذهنی در غرب

در غرب، روایت ذهنی محصول جنبش هنری - ادبی مدرنیسم بود و خود، یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های روایت مدرنیستی شد. مدرنیسم، خود، از دل مدرنیته برآمده بود، اما شورش یا انقلابی هنری علیه مبانی و بنیان‌های مدرنیته شد. مدرنیته و روشنگری برآمده از آن، در آغاز، بر اراده آزاد انسان‌ها تأکید می‌کرد و مدعی رهایی بشر از اسطوره‌ها، ایدئولوژی‌ها، کلان‌روایت‌ها و گفتمان‌های حاکم بر نظام زندگی سنتی بود. مدرنیته آمده بود تا به مدد خرد روشنی‌یافته، جامعه توده‌ای هم‌شکل و هم‌سان را درهم شکند و به تک‌تک آحاد جامعه، فردیت، هویت و تشخص ببخشد؛ اما به محض آنکه اسطوره‌های واپس‌زده را به عقب راند، خود گرفتار دوری باطل گشت و ماشینیسیم، صنعت، سرمایه‌داری و تجارت آزاد به مثابه اسطوره‌هایی جدید سر برآوردند و دور تازه‌ای از

استثمار تقریباً پنهان انسان‌ها آغاز شد. در حوزه‌های مختلفی از نظام‌های اجتماعی جدید، اراده آزادی که نویدش داده شده بود، قربانی اسطوره‌های مدرن شد. جنگ جهانی در گرفت و بسیاری از اختراعات و اکتشافات فناورانه و صنعتی به خدمت ماشین‌کش‌تار حکومت‌ها درآمد و میلیون‌ها انسان، به طرزی فجیع‌تر و هولناک‌تر از تمام جنگ‌های تاریخ، به کام مرگ رفتند (ر.ک.: آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴). هنر و ادبیات مدرنیستی به خوش‌باوری‌های مدرنیته تاخت و همان افرادی که روزگاری قرار بود در پرتو خرد روشنی‌یافته، صاحبان اراده آزاد و فردیت باشند، در قالب شخصیت‌هایی بدبین، شکاک، دیگراندیش، ترس‌خورده و تنها در روایت‌های مدرنیستی آغاز قرن بیستم سر برآوردند. در روایت ذهنی مدرنیستی، این شخصیت‌ها در کانون و مرکز قرار گرفتند و نویسندگان کوشیدند دنیای این افراد را، چنان که هست، نمایش دهند. آن‌ها ناگزیر بودند که شکاکیت، نسبی‌اندیشی، بدبینی، دلزدگی، به خود وانهادگی، ناپایداری و سیالیت ذهن شخصیت‌های داستانی را نشان دهند و از خصوصی‌ترین و شخصی‌ترین احوال درونی آن‌ها نیز بگویند (ر.ک.: برادبری و مک فارلین، ۱۳۷۱ و ۱۳۷۲).

این شیوه جدید روایی، هم‌زمان بود با تغییرات بنیادی‌ای که در نظام معرفتی مطالعات انسانی در آغاز قرن بیستم پدید آمده بود: پدیدارشناسی و روان‌کاوی فرویدی، ماهیت کلان‌نگر و جزمی اثبات‌گرایی و ایدئالیسم را به چالش کشیده بودند و هریک به شیوه خود، در بازگشت سوژه به مرکز معرفت انسانی تأکید داشت. آن‌ها نشان دادند که شناخت کامل از پدیده‌ها و امور جهان، هیچ‌گاه، میسر نیست و جهان، در هر ذهن منفرد، به طرزی خودویژه، نسبی و ناقص، نگریسته، اندیشیده، و تفسیر می‌شود و حتی فروید قدمی پیش‌تر گذاشت و نشان داد که سوژه به محتویات روان خود، آگاهی و اشراف کامل ندارد (احمدی، ۱۳۷۳: ۵۱-۵۲). این دو نحله فکری، در پی تبیین چگونگی تحقق شناخت و ادراک نسبی در هر سوژه منفرد بودند و می‌خواستند رابطه سوژه با جهان پیرامون را تحلیل کنند. به موازات این دو جریان، اندیشمندان حوزه جامعه‌شناسی نیز از بُعد غیرانسانی زندگی صنعتی در دوران مدرن انتقاد می‌کردند و به انحای مختلف، مرگ معنا، گرفتاری در چرخه روزمرگی، و شیء‌وارگی انسان مدرن را در ماشین‌سم، در بوروکراسی جدید، و در اسطوره پیشرفت صنعتی و اقتصادی نشان می‌دادند و در آسیب‌شناسی این نظام، از ضرورت احیای سوژه راستینی سخن می‌گفتند که باید می‌بود تا به جهان، روح و معنا ببخشد. نویسندگان روایت ذهنی نیز، متأثر از این فضای فکری، به منازعه با رئالیسم قرن نوزدهم پرداختند و نمایش جهان کامل و تحقق شناخت مطلق را - که از مفروضات

رنالیسم بود - تصنعی و قراردادی خواندند. این نویسندگان جهان را از منظر محدود شخصیت عرضه می کردند و با نمایش محدودیت شناختی و ادراکی سوژه، می خواستند این باور رئالیستی را که داستان آینه تمام‌نمای واقعیت و جامعه است، درهم شکنند. پیدایش روایت ذهنی در غرب، یکباره و ناگهانی نبود: نویسندگانی مانند داستایوفسکی، نخستین تلاش‌های جدی را در توجه به دنیای درونی شخصیت کرده و در حوزه معرفت‌شناسی، گامی بزرگ برداشته بودند؛ اما ادراک روایی آنان در حدی نبود که برای نمایش مستقیم جریان ذهن و انعکاس بلاواسطه صدای آن، به زبانی ویژه و زیبایی‌شناسی نوینی دست یابند. هنری جیمز، ادوارد دوزاردن و دوروتی میلر ریچاردسون نیز از نخستین نویسندگانی بودند که آگاهانه در پی خلق روایت ذهنی برآمدند؛ اما در آثار آنان نیز، روایت ذهنی به صورت هم‌زمان در دو حوزه زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسی تحقق نیافت. در جست‌وجوی زمان از دست رفته، اثر مارسل پروست (۱۳۸۶)، تصویرمرد هنرمند در جوانی و اولیس، اثر جیمز جویس (۱۳۷۲) از نخستین تجربه‌های موفق، آگاهانه و تکامل یافته‌تر این حوزه بودند که در دهه‌های آغازی قرن بیستم نگاشته شدند و می‌توان گفت روایت ذهنی در غرب با آثار این نویسندگان تثبیت شد. در دهه‌های بعد نیز نویسندگانی مانند ویرجینیا وولف انگلیسی و ویلیام فاکنر امریکایی، به جد، این شیوه را آزمودند و آن را به حد اعلای خود رساندند. روایت ذهنی کاملاً تثبیت شد و در نیمه دوم قرن بیستم، بسیاری دیگر از نویسندگان مدرنیست، در مناطق مختلف جهان (اروپا، امریکای شمالی، امریکای لاتین، آفریقا، آسیا، کشورهای عربی، ایران و ...) بدان روی آوردند و آثاری ممتاز در این حوزه پدید آمد.

روایت ذهنی در ادبیات داستانی ایران از سال ۱۳۰۰ تا سال ۱۳۵۷

تغییرات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی گسترده و ورود جدی‌تر مدرنیته به جامعه ایران، آشنایی تدریجی نویسندگان پیشرو ایرانی با نویسندگان شاخص روایت ذهنی در غرب، آشنایی بیشتر نویسندگان ایرانی با زبان‌های خارجی (به‌ویژه انگلیسی و فرانسوی) و مطالعه مستقیم آثار طراز اول روایت ذهنی (مانند آثار پروست و جویس)، تلاش نویسندگان و محققان حوزه ادبیات داستانی برای فهم جریان‌های روز داستان‌نویسی غرب، نهضت ترجمه فنی و جدی آثار نویسندگان قرن بیستم که آثار نویسندگان روایت ذهنی نیز در میان آن‌ها وجود داشت، رفت و آمد گسترده‌تر نویسندگان ایرانی با محافل ادبی اروپا، آشنایی نظری با مبانی فکری داستان‌نویسی مدرنیستی غرب و تألیف کتاب‌هایی درباره

مکتب‌های ادبی و جریان‌های داستان‌نویسی، همگی، سبب شدند که نویسندگان ایرانی دهه‌های آغازی قرن چهاردهم با مدرنیسم غرب و روایت ذهنی برآمده از آن آشنا شوند و به موازات خلق روایت‌های عینی، گاه به خلق روایت‌های ذهنی نیز دست بزنند. بی‌گمان پیدایش روایت ذهنی در ایران، برآمده از تغییرات بنیادی علمی، فکری و فلسفی جامعه نبود و نمی‌توان آن را ضرورتِ منطقِ درونی فضای فکری و ادبی جامعه ایران دانست؛ به عبارتی دیگر، تحولاتی اساسی از آن دست که در بنیان‌های فکری و فلسفی و در نظام نظری و معرفتی غرب در آغاز قرن بیستم پیدا شده بود، در جامعه ایران رخ نداده بود و گرایش نویسندگان ایرانی به روایت ذهنی، ضرورتی درونی نبود. نویسندگان ایرانی این دوره (۱۳۰۰-۱۳۴۵) با روایت ذهنی غرب و آثار ممتاز نویسندگان شاخص آن آشنا شده بودند و در پی تحقق این شیوه روایت در زبان فارسی و در داستان ایرانی بودند. البته این امر، منحصر به ایران نبود و در بسیاری دیگر از کشورهای جهان نیز، نویسندگان پیشرو، این شیوه را از نویسندگان انگلیسی و فرانسوی آموخته بودند. البته این امر، فرایندی تدریجی بود که قدم به قدم شکل گرفت و مرحله به مرحله تجربیات روایی پراکنده و ناقصی عرضه شد تا در مقطعی خاص به دست نویسندگان متأخر تثبیت شد.

در فاصله سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۵، برخی از نویسندگان ایرانی در خلق روایت‌های ذهنی توفیقی نسبی حاصل کردند، اما هیچ‌یک نتوانست به طرز رضایت‌بخش، امکانات زبان فارسی را در این شیوه روایی بالفعل کند و از پی‌ریزی هم‌زمان نظام زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی نوین آن درماندند. این نویسندگان، گاه، با انتخاب زمان ذهنی و دوری، انتخاب شخصیت دیگراندیش، بهره‌گیری از شیوه‌های روایتگری ذهنی مانند تک‌گویی و گفت‌وگو، و خلق پیرنگ ذهنی و درونی، چهارچوب و کلیت طرح روایی خود را بر پایه روایت ذهنی بنا می‌کردند؛ اما معمولاً در اجرا و پرداخت این کلیت ناموفق می‌شدند و غالباً روایت آن‌ها به حد نمایش ذهن نمی‌رسید. زبان این داستان‌ها معمولاً گزارشی، توصیفی، تشریحی، و نتیجه‌ای است و در آن‌ها امکانات زبان فارسی برای نمایش ذهن چندان بالفعل نشده است. ضعف اساسی دیگر در کار نویسندگان این دوره، ضعف معرفت‌شناختی است: آنان آزادی سوژه و معناسازی آن را دریافتند و غالباً نتوانستند فرایند پیچیده شناخت نسبی و کیفیت مواجهه هر سوژه منفرد با جهان درون و بیرون را نمایش دهند. روایت ذهنی، عرضه‌گاه تکثر و نسبیت است؛ اینکه نویسنده بپذیرد شخصیت داستانش سوژه‌ای آزاد است و نسبی‌اندیشی، تکثر شناخت‌های مختلف و گاه متناقض، و عدم قطعیت، از ویژگی‌های ذاتی ذهن اوست، مبنای معرفتی مهمی است که عمده

نویسندگان این دوره از درک آن عاجز بودند. حتی اگر این نویسندگان می‌توانستند به خوبی از زبان و از مؤلفه‌های روایی بهره بگیرند، مادامی که این مبنای معرفتی در داستان‌های آن‌ها نیست، نمی‌توان روایت ذهنی آنان را کامل و موفق دانست.

هرگاه نویسنده‌ای ایده‌ای واحد را دنبال کند، در مقام ارشاد و آگاه‌سازی افراد جامعه برآید، خود را مصلح اجتماعی بداند، سخنگوی هر حزب، ایدئولوژی و مکتبی باشد، روایت را ابزار یا تریبونی برای بیان مستقیم افکار تک‌وجهی خود قرار دهد، استقلال داستان را فدای ارزش‌های ازپیش‌تعیین‌شده خود کند، اهل مدارا نباشد و هنجارها و عقاید خود را برتر از عقاید دیگری بداند، جزم‌اندیشانه در پی اثبات و اشاعه آن چیزی باشد که درستش می‌داند و بخواهد تفکراتش را به دیگران تحمیل نماید، بی‌گمان روایت او روایتی ذهنی نخواهد بود، هر چند از حیث زیبایی‌شناسی بیشترین تلاش ممکن را کرده باشد. به گمان نگارنده، سیطره و استیلای گفتمان «ادبیات متعهد» یا «ادبیات سیاسی و مرامی» در عمده بخش‌های این دوره زمانی، فقدان «فرهنگ مدارا»، و بی‌توجهی به «صدای دیگری» در ساختار قدرت‌سالارانه جامعه ایران، بزرگ‌ترین موانع فرهنگی و اجتماعی در شکل‌گیری روایت ذهنی بودند.

صادق هدایت، ابراهیم گلستان، صادق چوبک، جلال‌آل احمد و بهرام صادقی از شاخص‌ترین نویسندگان سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۵ بودند که در برخی آثارشان، آگاهانه و تعمداً، به روایت ذهنی روی آوردند. سهم و جایگاه این نویسندگان یکسان نیست: هدایت و گلستان سهم و امتیازی ویژه دارند و چوبک و آل احمد کمتر موفق بوده‌اند؛ هدایت پشترز مدرنیسم در ایران است و دو اثر او، سه قطره خون (۱۳۱۱) و بوف کور (۱۳۱۵)، از حیث معرفت‌شناسی و پیرنگ استعاری در تاریخ روایت ذهنی ایران جایگاه ویژه‌ای دارند. هدایت نخستین بار، شخصیت را در کانون داستان قرار می‌دهد و به کاوش در لایه‌های آشکار و پنهان روان او می‌پردازد. او از گزارش مستقیم ذهن شخصیت سر بازمی‌زند و مجموعه‌ای از نشانه‌ها و استعاره‌ها را جایگزین محتویات آشکار ذهن شخصیت می‌کند و علاوه بر این، از منظر ذهن شخصیت، نگاهی تحلیلی، انتقادی، مدرن، دیگرگون و البته غیرمستقیم به تاریخ فرهنگی و اجتماعی ایران می‌اندازد و گذشته و اکنون را به نقد می‌کشد. این ویژگی‌ها سبب می‌شود روایت او در حوزه‌های مختلف معنایی به چرخش درآید و تفسیرها و تأویل‌های گوناگونی طلب کند؛ اما هدایت نمی‌تواند غنای معرفت‌شناختی و پیرنگ استعاری این دو اثر را در ظرف زبانی و در چهارچوب زیبایی‌شناختی ذهنی قرار دهد و تلاش او در همین حد می‌ماند. او بعدها هم در داستان

کوتاه «فردا» (۱۳۲۵) که با اشراف زیبایی‌شناسانه بیشتری به سراغ روایت ذهنی می‌رود، عملاً زایایی معرفتی و معنایی خود را از دست داده و تک‌گویی درونی دو شخصیت داستان او، عمدتاً، مجرایی برای بازگویی رخداد‌های عینی است و روایتش عمق و غنای دو داستان پیشینش را ندارد.

ابراهیم گلستان نیز از نخستین و جدی‌ترین نویسندگان روایت ذهنی در ایران است (در چهار داستان: به دزدی‌رفته‌ها، آذر، ماه آخر پاییز در سال ۱۳۲۶، بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود و لنگک در فاصله سال‌های ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۱ چاپ شده در ۲ مجموعه داستان کوتاه آذر، ماه آخر پاییز و شکار سایه). او بیش از هر نویسنده دیگر این دوره، به زیبایی‌شناسی نوین و بهره‌گیری مدرنیستی از مؤلفه‌های روایی توجه می‌کند و نخستین بار در داستان فارسی، هوشمندانه، از روایتگری راوی سوم شخص محدود به ذهن شخصیت بهره می‌گیرد و برای انعکاس و نمایش جریان ذهن شخصیت، از گفتمان مستقیم و غیرمستقیم او استفاده می‌کند. محدودیت اطلاع‌رسانی در آغاز روایت (روایت چهار داستانی که در این پژوهش بررسی نموده‌ایم) خواننده را در تعلیق شناختی و روایی قرار می‌دهد و پیشروی روایت، وابسته به نزدیک شدن خواننده به ذهن شخصیت است. گلستان به گزارش واقع‌های خرد و کلان اجتماعی و بیرونی نمی‌پردازد و در عوض، تأثیر این واقع‌ها را در ذهن شخصیت نمایش می‌دهد. در آثار او، همواره، گذشته در اکنون شخصیت حاضر است و جهت‌دهنده سیر اندیشه و رفتار اکنون اوست. گلستان می‌کوشد چگونگی مواجهه شخصیت داستان با جهان را نشان دهد و از همین مجراست که انتقاد اجتماعی و محتوای ضد حزبی آثار او نیز نمایانده می‌شود. کاوش در روان شخصیت و تلاش برای درون‌کاوی او اولویت اساسی گلستان در این داستان‌هاست؛ اما معمولاً زبان داستان با صدای ذهن شخصیت هماهنگ نیست و این ضعف زبانی، حضور و دستکاری گلستان را در ذهن شخصیت فاش می‌سازد. علاوه بر این مورد، روایت‌های ذهنی او ضعف‌های دیگری نیز دارد و این ضعف‌ها، با شدت کمتر یا بیشتر، در آثار هدایت نیز دیده می‌شود، از جمله: گزارش و تشریح، توصیفات یکجا از افراد و موقعیت‌ها، گزاره‌های نتیجه‌ای، پیگیری بیش از حد ایده‌ای واحد، تقلیل ذهن شخصیت به یادآوری رخداد‌هایی محدود و معلوم، تعیین دقیق ظرف‌های زمان و مکان، درج قراین آشکار که جنبه راهنمایی و توضیحی دارند، اطلاع‌رسانی‌های نابجا و مستقیم در میانه داستان، ناتوانی در نمایش سیالیت جریان ذهن شخصیت، و آوردن مفصل‌های رابط و جملات معترضه و توضیحی.

چوبک و آل احمد هم از نویسندگانی بودند که از دهه بیست تا دهه چهل در

برخی از داستان‌هایشان به روایت ذهنی روی آوردند. دستاوردهای این دو نویسنده در حوزه‌های زبان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی اندک است و ضعف‌ها و اشتباه‌های موجود در نخستین داستان‌هایشان، در آثار متأخرشان نیز دیده می‌شود. چوبک با اصرار بر بینش ناتورالیستی خود، از خلق دنیای پیچیده درون شخصیت باز می‌ماند. شخصیت‌های دو اثر چوبک، بعد از ظهر آخر پاییز (۱۳۲۴) چاپ شده در سال ۱۳۴۶ در مجموعه داستان کوتاه خیمه شب‌بازی) و سنگ صبور (۱۳۴۵)، نماینده جهان‌بینی تنگ و تاریک خود چوبک‌اند و هیچ‌گاه به مثابه سوژه‌هایی آزاد و تکثراندیش نمایانده نمی‌شوند. رویکرد جبرگرایانه چوبک، روایت‌های او را به غایتی محتوم و ازپیش‌تعیین شده می‌رساند و استیلا و سیطره نظام فکری او بر شخصیت‌های روایتش آشکار است. هرچند چوبک از شیوه‌هایی مانند تک‌گویی درونی و گفتمان مستقیم شخصیت‌ها استفاده می‌کند و می‌کوشد زیبایی‌شناسی نوینی عرضه کند، اما به سبب ضعف معرفت‌شناختی، گرفتار تناقض می‌شود: تفکر یک‌سویه و نگاه جزم‌اندیشانه به جهان، ذاتاً، با فلسفه و گوهر روایت ذهنی متناقض بوده و عرضه تفکر یکجانبه در ظرف روایت ذهنی، چوبک را در موقعیتی متناقض قرار داده است. علاوه بر این، زبان و نظام زیبایی‌شناختی دو داستان چوبک نیز ضعف‌هایی اساسی دارد. تقلیل سیر مفهومی و ماجراجویی روایت به چند رخداد عینی و مفهوم ناتورالیستی ابتدایی، تقلیل ذهن شخصیت به یادآوری سراسر و بازی‌گونه چند رخداد عینی، توصیفات عینی و مستقیم از افراد و موقعیت‌ها، تشریح زمینه‌های رخداد، نقل بدیهیات ذهن شخصیت، تشریح و نتیجه‌گیری‌های زاید، شتاب در فرایند اطلاع‌رسانی، بهره‌گیری سطحی و ساده از دو مؤلفه زمان و مکان و خطی و عینی بودن این دو در عمده بخش‌های روایت، به کارگیری زبانی فاقد عمق و غنا که عمدتاً در سطح حرکت می‌کند و با آن نمی‌توان لایه‌های زیرین روان شخصیت را نمایش داد، ناتوانی در پرورش دلالت‌های ضمنی و نشانه‌ها و استعاره‌های دلالت‌گر، ضعف در تصویرسازی و ضعف در به کارگیری زبانی غنایی که عواطف ویژه شخصیت را نمایش دهد، و نامتناسب بودن اطناب‌ها و ایجاز‌های روایی با جریان ذهن شخصیت، از جمله ضعف‌هایی هستند که در آسیب‌شناسی روایت ذهنی آثار چوبک می‌توان بدان‌ها اشاره کرد.

روایت ذهنی داستان‌های آل احمد (در چهار داستان: بچه مردم و گناه در سال ۱۳۲۷، زن زیادی در سال ۱۳۳۱، و شوهر امریکایی در فاصله سال‌های ۱۳۳۱ تا ۱۳۴۸) نیز عمده ضعف‌های آثار چوبک را دارد. علاوه بر این، آل احمد روایت ذهنی و شخصیت‌درون‌گرا را با کانون قرار گرفته را به تریبونی برای بیان اندیشه و جهان‌بینی آشکار خود تقلیل می‌دهد و با

این کار نشان می‌دهد گوهر روایت ذهنی را دریافته است. او در مقام منتقد یا مصلح اجتماعی، در زبان شخصیت‌ها و در روایتش ظاهر می‌شود و روایت ذهنی را نیز ابزار عرضه تفکرات جزمی و تک‌وجهی خود می‌داند. بدین سبب است که شخصیت‌ها معمولاً استقلال هویتی و روایی ندارند و تاحدّ وسیله تبیین جهان‌بینی نویسنده تنزل یافته‌اند. زبان به کار گرفته شده در روایت‌های ذهنی او چندان فرقی با زبان روایت‌های عینی‌اش ندارد و همان زبان سطحی، عینیت‌مدار، شتاب‌آلود و کم‌عمق است. آل احمد، عمدتاً، در سطح حرکت می‌کند و از نمایش جریان درهم پیچیده ذهن شخصیت عاجز است. در دستگاه فکری آل احمد، حساب همه چیز معلوم است و جایی برای تکثر نیست. او بازگویی رخداد‌های عینی را مقدم بر کاوش درونی می‌داند و از فرایند شکل‌گیری شناخت‌های نسبی و ناقص هیچ نمی‌گوید. آل احمد، معمولاً، مؤلفه‌های روایت ذهنی را به شیوه‌ای نادرست و ابتدایی به کار می‌گیرد و در پرداخت و اجرای آن‌ها نیز چندان موفق نمی‌شود.

بهرام صادقی، دیگر نویسنده‌ای است که دو اثر معروف او را، ملکوت و مجموعه سنگر و قمقمه‌های خالی، از منظر روایت ذهنی بررسی نموده‌ایم. اگرچه صادقی در دهه سی و چهل، خود را به عنوان نویسنده‌ای مدرنیست، آوانگارد و پیشرو تثبیت می‌کند و می‌تواند طیف وسیعی از شیوه‌های نوین روایت را عرضه کند، اما در حوزه روایت ذهنی دستاورد چندان‌ی ندارد. فقط در دو فصل رمان ملکوت و نیز در بخش‌های اندکی از داستان‌های کوتاه او می‌توان رگه‌هایی از روایت ذهنی را یافت، ولی این تجربه‌ها چندان جدی نیستند و نشان می‌دهند او علاقه چندان‌ی به این شیوه جدی روایت نداشته است. عمده ارزش کار صادقی در ملکوت در گرو پیرنگ استعاره‌ی روایت است (همان کاری که هدایت در بوف کور کرده بود) و در داستان‌های سنگر و قمقمه‌های خالی در گرو طنز مدرن و ظریف او و به بازی گرفتن شیوه‌های جدی روایت می‌باشد.

مجموعه عواملی که سبب ورود تدریجی روایت ذهنی به داستان فارسی در چهار دهه نخست قرن چهاردهم شده بود، در دهه چهل و پنجاه، شکل جدی‌تری به خود گرفت. از نخستین کسانی که در دهه چهل ضرورت بازنگری در زبان و روایت فارسی را دریافتند اعضای جنگ اصفهان بودند (البته علاوه بر داستان به شعر مدرن نیز می‌پرداختند). حلقه اصفهان مجموعه‌ای از نویسندگان، منتقدان و شاعران نواندیش و نوگرا با سلايق و توانمندی‌های مختلف بودند. آنان گرد هم آمده بودند و فعالیت جمعی و گروهی‌شان سبب شد از اندیشه‌ها و توانایی‌های همدیگر بهره گیرند و رویکرد غنی‌تری به ادبیات داشته باشند. هوشنگ گلشیری که خود یکی از بنیان‌گذاران این حلقه بود، در

نهایت، خود را به عنوان سخنگوی اصلی این حلقه در زمینه ادبیات داستانی شناساند و تثبیت کرد. گلشیری به همت خود و همفکری یارانش - که از چهره‌های صاحب‌نظر در حوزه‌های ترجمه و نقد داستان، نقد و ترجمه شعر، نظریه ادبی، ادبیات کلاسیک، و تاریخ ایران بودند و اشخاص نام‌آشنایی مانند ابوالحسن نجفی، محمد حقوقی، جلیل دوستخواه، ضیاء موحد، احمد گلشیری و احمد میرعلایی را می‌توان از میان آن‌ها ذکر کرد - طرح جدی‌ای را برای تثبیت روایت ذهنی در ایران آغاز کرد و توانست تا سال ۱۳۵۷ آن را به فرجام برساند (البته گلشیری پس از انقلاب اسلامی و تا سال‌های پایان حیات نیز دلبسته روایت ذهنی بود، هرچند که با رویکردی معناشناسانه‌تر در پی تکامل آن بود).

تحلیل پنج اثر داستانی گلشیری از سال ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۷، مجموعه‌ی مثل همیشه (۱۳۴۷)، رمان موجز *شازده احتجاب* (۱۳۴۸)، رمان *کریستین و کید* (۱۳۵۰)، مجموعه *نمازخانه کوچک من* (۱۳۵۴) و رمان *بره گمشده راعی* (۱۳۵۶)، بر ما آشکار ساخت که او بیش از هر نویسنده دیگری، تحقق هم‌زمان نظام زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی روایت ذهنی و بالفعل نمودن امکانات زبان فارسی در این شیوه را در نظر داشته است. او از شرح و توصیف و گزارش درمی‌گذرد و پرهیز از اطلاع‌رسانی مستقیم، پرهیز از دخالت‌های نابجای نویسنده در جریان ذهن شخصیت، پرهیز از توصیفات عینی و سراسر است، پرهیز از مفصل‌های رابط و جملات معترضه که ردّ پایی از حضور و دستکاری نویسنده را نشان دهد، دقت در انتخاب زمان افعال و توجه ویژه به وجوه انشایی جملات، پی‌ریزی نحو و ساختمان جدید جملات، تمرکز بر دلالت‌های ضمنی واژگان، تصویرسازی نوین با تمرکز بر استعاره‌ها و مجازهای دلالتگر، شبکه تکرارهای اندیشیده و معنا ساز، ایجاز و اطناب‌های هماهنگ با جریان ذهن شخصیت، انعکاس حساسیت‌های ویژه عاطفی در زبانی غنایی، و بهره‌گیری از امکانات نثر قدیم و زبان شعر برای نمایش لایه‌های پنهان ذهن شخصیت و دغدغه‌های شخصی او، از جمله نوآوری‌ها و نازک‌کاری‌های وی در حوزه زبان است. همچنین، تحلیل روایت ذهنی در آثار داستانی مذکور، به ما نشان داد که با نظام زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی نوینی روبرو هستیم که تکامل یافته‌تر و پخته‌تر از تجربیات نویسندگان پیشین است.

«زمان» در عمده داستان‌های گلشیری (برای نمونه مثل همیشه، *شازده احتجاب* و *بره گمشده راعی*) به معنای واقعی کلمه، ذهنی و نزدیک به جریان طبیعی ذهن شخصیت است. رفت و بازگشت‌های مکرر میان گذشته و حال، دیگر نه به دلایل فرمی و به گونه‌ای یکسان، که عمدتاً هماهنگ با نحو روایتی است که در ذهن شخصیت، در حال سازمان و

تکوین است. شبکه تداوی های ذهن شخصیت، تعیین کننده کیفیت نوسان و چگونگی پریشانی و پاشانی مؤلفه زمان است و شدت و سرعت آمد و شد و چرخش ذهن در میان مفاهیم و واقعه‌ها، بستگی به ویژگی‌های شخصیتی دارد که در مرکز روایت است.

حساسیت‌های عاطفی شخصیت داستان، در بازنمایی مؤلفه مکان و کیفیت یادآوری آن مهم است و بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. چالش شخصیت با مکان بازنمایی شده، در عمده جاها، جهت‌بخش مسیر مفهومی و سیر ماجراجویی روایت است. حتی گاه در بازنمایی مکانی است که گلشیری می‌تواند لایه‌هایی از ذهن شخصیت را نمایش دهد که در حالت عادی ممکن نیست. ویژگی‌های هر مکان و کیفیت درگیری ذهنی با آن، گاه با لایه‌هایی از روان شخصیت پیوند می‌خورد و در تفسیر و تبیین داستان راهگشاست. علاوه بر این مورد، پرداخت مؤلفه مکان و مذاقه در کیفیت معماری، گاه، نگاه شخصیت به گذشته و اکنون و تحلیل او از مقوله زمان را به ما می‌نماید: مجموعه به هم پیوسته و ایستای سنت، و شکل صنعتی و مدرن دائم دگرگون‌شونده زندگی، معمولاً در تقابل سبک معماری قدیم و جدید نمایانده می‌شود و مؤلفه مکان، به‌خوبی، با دیگر مؤلفه‌های روایی پیوند می‌خورد. گاه نیز مؤلفه مکان، برون‌افکنی محتویات ذهن شخصیت است و با دقت در آن می‌توان به درون شخصیت راه برد.

گلشیری برای خلق روایت ذهنی، معمولاً از سه شیوه روایتگری بهره گرفته است: راوی سوم شخص محدود به ذهن شخصیت، تک‌گویی درونی، و تک‌گویی بیرونی. این شیوه‌ها، پیش از گلشیری نیز در روایت فارسی آزموده شده بودند (در آثار هدایت، چوبک، گلستان، آل احمد و ...) اما چنان که گفته شد، ضعف‌هایی اساسی در کارشان وجود داشت. می‌توان گفت نخستین کسی که در پرداخت و اجرای این شیوه‌های روایتگری، توفیقی حداکثری حاصل کرد، گلشیری بود. کیفیت طبیعی عبور از صدای راوی محدود به گفتمان مستقیم شخصیت، اتصال و درهم‌تنیدگی طبیعی گفتمان غیرمستقیم شخصیت با صدای راوی محدود و رفت و بازگشت‌های مکرر و فنی از یکی به دیگری، کم کردن فاصله میان صدای راوی محدود و ذهن شخصیت با پرهیز از مفصل‌های رابط و افعال و عبارات توضیحی و توجه به ریزه‌کاری‌های زبانی و روایی، فقط برخی از امتیازات آن دسته از داستان‌های گلشیری است که با راوی محدود، روایت شده‌اند.

برخی از امتیازات گلشیری در اجرای شیوه تک‌گویی درونی را هم می‌توان این گونه خلاصه کرد: تقلیل ندادن ذهن شخصیت به یادآوری و واخوانی رخدادهای عینی و محدود و سراسر، پیگیری نکردن ایده‌ای واحد، پریشانی زمان ذهنی روایت متناسب با

جریان ذهن شخصیتی که تفسیر حال و بازانندیشی گذشته را برعهده دارد، نمایش ذهن و نه گزارش و افشای آن، نمایش نسبیت و تکثر مفاهیم و احساس‌های موجود در ذهن شخصیت و نوسان آن در میان مفاهیم و واقعه‌های تأمل برانگیز، نمایش احوال به غایت خصوصی و گاه محرمانه شخصیت دیگراندیش که صمیمیتی ویژه به روایتگری او می‌دهد و هماهنگ با انگاره ورود خواننده به خلوت و تنهایی شخصیت است.

تک‌گویی بیرونی یکی دیگر از شیوه‌های روایتگری در تعداد زیادی از داستان‌های گلشیری است. بسیاری بر این باورند که تک‌گویی بیرونی چون به مرحله گفتار یا نوشتار رسیده است، نمی‌تواند شیوه روایتگری در روایت ذهنی باشد. به اعتقاد نگارنده، بر این قرارداد زیبایی‌شناختی نباید چندان پافشاری کرد و آن را شرط اول و آخر روایت ذهنی دانست: اگر نویسنده‌ای بتواند موقعیتی طبیعی فراهم کند که در آن، شخصیت داستانی، در عمل گفتن و نوشتن خود، تعمدی برای برون‌افکنی اندیشه‌ها، ماجراها و مفاهیم شخصی، خصوصی و محرمانه‌اش داشته باشد و بخواهد تا حدی تکثر، نسبی‌اندیشی، دیگراندیشی و دغدغه‌های درونی‌اش را بر مخاطبی خاص عرضه کند، روایتی ذهنی خلق شده است و برخی از روایت‌های گلشیری (مانند بیشتر داستان‌های مجموعه نمازخانه کوچک من و بخش‌هایی از کریستین و کید) بهترین شاهد و گواه این مدعاست. نگارنده در ادبیات داستانی جهان، کمتر نویسنده‌ای را سراغ دارد که توانسته باشد مانند گلشیری، با تک‌گویی بیرونی، روایت‌های ذهنی اعلا بیافریند. در تک‌گویی بیرونی آثار گلشیری، بهره‌گیری از مؤلفه زمان ذهنی و چرخش پیوسته در میان زمان‌های مختلف، و نیز نحو روایت و کیفیت ارجاع به مخاطب و آگاه‌سازی غیرمستقیم او، در مرحله بوده و به گونه‌ای است که روایت را کاملاً از مرز روایت عینی فراتر می‌برد و انگاره زیبایی‌شناختی روایت ذهنی را، در حدی معتدل، در خواننده ایجاد می‌کند.

هنر اصلی گلشیری در پرداخت دو مؤلفه «شخصیت» و «پیرنگ» ذهنی است و معرفت‌شناسی آثار او، با دقت در این دو مؤلفه آشکار می‌شود: گلشیری شخصیت‌هایی دغدغه‌مند، مسئله‌دار، دیگراندیش، اندیشمند، معناساز، شکاک، تأویل‌گر، منتقد و نسبی‌اندیش را در مرکز روایت قرار می‌دهد و پیرنگ داستان را به مثابه کاوش شخصیت در روان خود و در جهان می‌گستراند. گلشیری از دریچه ذهن این شخصیت‌ها دیدگاه نظری خود را درباره داستان عملی می‌کند و نظام معرفت‌شناسی خود را عرضه می‌نماید. بخشی از این نظام معرفتی را می‌توان این گونه خلاصه کرد: داستان به مثابه ابزار شناختی نسبی از جهان و اینکه این فرایند شناخت را پایانی نیست، شک در یقین‌های فردی و

اجتماعی و ضرورت بازنگری فرهنگی، درگیری با مفاهیم و وجوه زندگی مدرن و به چالش کشیدن بُعد غیرانسانی آن، آونگ بودن شخصیت دیگراندیش ایرانی میان سنت و تجدد، نگاهی دیگرگون به عشق در روزگار معاصر و پیوند دادن آن با دغدغه‌های فردی و اجتماعی شخصیت، نمایش استحاله اساطیر در زندگی امروز، واسازی اسطوره‌ها و گسترش معناشناسی داستان از این راه، کاوش در اعماق روان شخصیت‌ها و خلق لایه‌های زیرین روایت، برجسته‌سازی غیاب و امکان و احتمال و تخیل به موازات بعد مشهود و حاضر امور و واقعات، نمایش ترس خوردگی و انزوای شخصیت‌های دیگراندیش و تلاش برای کشف دلایل آن، نمایش جدال سنت و مدرنیته در زندگی خصوصی افراد، نمایش برخورد شرق با غرب به بهانه حضور افراد آنان در کنار همدیگر، عرضه هستی‌اندیشی ویژه هر شخصیت و درگیری با مفاهیم وجودی، نمایش اضطراب شخصیت مدرن در برخورد با مقوله مرگ، مجادله با ادبیات سیاسی، حزبی و مرامی و به چالش کشیدن اندیشه‌های جزمی احزاب، نمایش قربانی شدن فردیت انسان‌ها در فعالیت‌های حزبی و جناحی، نمایش محدودیت شناخت و ادراک سوژه در رابطه با خود و با جهان، حضور قاطع گذشته در اکنون شخصیت، نمایش کیفیت رابطه شخصیت با دیگری یا دیگران و اضطراب و سوء تفاهم‌های هر رابطه، نمایش سیطره دستگاه‌های امنیتی و ایدئولوژیک بر زندگی‌های شخصی و بر خواب‌های افراد، توجه به زبان به مثابه ابزار کشف جهان، زیستن در داستان و از مجرای داستان دنیا را فهمیدن، فاش کردن عمل نوشتن و وارد کردن فرایند چگونگی داستان‌سازی در حین داستان و ...

آشنایی گلشیری با ادبیات روز اروپا و دستاوردهای نویسندگان روایت ذهنی غرب و رمان نو فرانسه، آشنایی با ادبیات امریکای لاتین و آفریقا، کاوش در متون نظم و نثر روایی و غیرروایی در تاریخ هزارساله ادبیات فارسی، مذاقه در تاریخ ایران پیش از اسلام و پس از آن و عواملی از این دست، سبب شدند گلشیری بتواند جدیدترین الگوهای روایی غرب را با مجموعه سنت، تاریخ، فرهنگ، و ادبیات ایران پیوند دهد و در سبکی ویژه، طرح زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی نوینی دراندازد. ارزش کار این نویسنده آن‌گاه آشکارتر می‌شود که بدانیم او مقلد شیوه نویسندگان شاخص غرب نبود و می‌دانست که روایت ذهنی ایرانی، ظرف، زبان، و سبکی ویژه می‌طلبد. او در حق زندگی، زمانه، و فرهنگ بومی جامعه خود، همان کاری را کرد که نویسندگان بزرگ غرب برای جوامع خود کرده بودند.

گرایش به مدرنیسم و روایت ذهنی برآمده از آن منحصر به گلشیری نبود و در

فاصله سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۷، نویسندگان دیگری نیز به این شیوه توجه کردند و آثاری پدید آوردند. برخی از این نویسندگان (مانند محمد کلباسی و هرمز شهدادی) پیوندهایی با حلقه اصفهان داشتند و از اعضای متقدم و متأخر آن بودند و شخصیت ادبی و رویکرد روایی‌شان متأثر از گلشیری و دیگر اعضای این گروه (به‌ویژه منتقد و مترجم نامدار، ابوالحسن نجفی) شکل گرفته بود. برخی دیگر نیز (مانند شمیم بهار، علیمراد فدایی‌نیا و ده‌ها تن دیگر) خارج از حلقه مذکور بودند و در تهران و دیگر شهرهای ایران، به صورتی منفرد یا گروهی، در پی تحقق مدرنیسم ادبی خود و رسیدن به سبکی ویژه بودند. روایت ذهنی آثار این نویسندگان، عمدتاً تکامل یافته‌تر از آثار نویسندگان پیشین است و می‌توان گفت آنان به درک جدیدتری از روایت ذهنی رسیده بودند؛ اما آثارشان در قیاس با داستان‌های گلشیری، گسترده‌گی، قوت و غنا و تأثیرگذاری کمتری دارد و در درجه پایین‌تری از ارزش ادبی است.

هر یک از روایت‌های ذهنی این نویسندگان ویژگی‌های معرفتی و معنایی مخصوص خود را داشت: برخی بیشتر به مقوله عشق در جوامع شهری و مدرن توجه کرده‌اند و غنایی نویس مدرن هستند؛ برخی برخوردارند از جدلی با تاریخ دارند و ریشه‌های هویت فردی و جمعی را در سرگذشت فرهنگی و اجتماعی ایران می‌جویند؛ برخی به مسائل سیاسی و اجتماعی می‌پردازند و در پی تبیین جایگاه شخصیت‌های دیگراندیش در نظام اجتماعی هستند؛ برخی روایت ذهنی را در نمایش درون‌گرایی محض و مکاشفه نفس می‌دانند؛ و برای برخی دیگر، تعمق در دوران کودکی و کشف ریشه‌های رفتار اکنون از مجرای مذاقه در گذشته افراد، در اولویت قرار دارد. زیبایی‌شناسی روایت ذهنی نیز در آثار این نویسندگان یکسان و یکدست نیست: برخی راه افراط می‌پیمایند و در پی نمایش فوران ذهن شخصیت و حتی مایخولیای درون او هستند و برای نمایش جریان سیال اندیشه و احساس و خیال شخصیت، عمده قواعد زبانی و روایی را درهم می‌ریزند (مانند علیمراد فدایی‌نیا در داستان بلند *هم‌هم اردیبهشت بیست و پنج*)؛ برخی دیگر جانب اعتدال را نگه می‌دارند و در پرداخت زبان و مؤلفه‌های روایی، به مرکزیت و انسجام نسبی پایبندند (مانند شمیم بهار در داستان *ابر بارانش گرفته‌ست* و محمد کلباسی در داستان *سرباز کوچک*)؛ و بعضی دیگر نیز شیوه‌های روایت ذهنی و عینی را در کنار هم قرار می‌دهند و مجموعه‌ای از شگردهای روایی را به موازات هم پیش می‌برند (مانند هرمز شهدادی در *رمان شب هزل*).

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه گفته شد، ضروری است کتاب‌هایی که به عنوان منابع درسی «ادبیات معاصر نثر» و «ادبیات داستانی» نگاشته می‌شوند، رویکردی جریان‌شناختی داشته باشند و حال که درسی با این عنوان به تصویب رسیده است این ضرورت بیشتر احساس می‌شود. در مقاله حاضر، دست یافتن به «روش‌شناسی» ویژه این رویکرد جریان‌شناسانه و ارائه الگویی عملی برای آن، مورد نظر بود و کوشیدیم در کمیت محدود این مقاله، این روش‌شناسی را در یکی از جریان‌های مدرنیستی داستان معاصر (روایت ذهنی) به کار بندیم؛ این روش‌شناسی، مبتنی بر سه مرحله بود: تعیین چهارچوب نظری جریان مورد نظر و مؤلفه‌های آن؛ بررسی زمینه‌های پیدایش و چگونگی ارتباط جریان مورد نظر با گفتمان‌ها و کلان‌روایت‌های فکری، فلسفی و اجتماعی؛ و تحلیل درون‌متنی آثار ادبی جریان مورد نظر و تبیین فرایند تطور و تکامل آن جریان بر پایه یافته‌های این تحلیل. در این مقاله، به جای مباحث نظری صرف درباره روش‌شناسی محض و چگونگی تدوین منبع درسی جریان‌شناسی، سعی کردیم روش‌شناسی مورد نظر خود را در الگویی عینی و عملی (روایت ذهنی در داستان معاصر) به کار بندیم و آن را در عمل نشان دهیم. بدین سبب بخش عمده پژوهش را به بررسی روایت ذهنی در مراحل سه‌گانه مذکور اختصاص دادیم؛ اما فقط به مثابه یکی از جریان‌های نثر داستانی معاصر و با تأکید و تمرکز بر این نکته اساسی که روش‌شناسی این جریان، در دیگر جریان‌ها نیز کاربرست داشته باشد.

با چنین دغدغه‌ای، در مقاله حاضر به بررسی تاریخی - تحلیلی یکی از اصلی‌ترین جریان‌های داستان معاصر فارسی، با عنوان «روایت ذهنی»، پرداختیم تا به منزله نمونه‌ای عینی و عملی در اختیار مؤلفان کتاب‌های درسی این حوزه قرار بگیرد (هرچند به ضرورت کمیت محدود مقاله، فقط آراء استنباطی خود از متون داستانی را عرضه کردیم و به‌ناچار از ذکر شاهد مثال‌های متنی در گذشتیم). نخست به تعریفی نظری از روایت ذهنی و مؤلفه‌های سازنده آن پرداختیم و کوشیدیم نشان دهیم که روایت ذهنی، به طور هم‌زمان، در دو حوزه زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی محقق می‌شود و فراتر از جنبه‌های فرمی، بر بنیان‌های فکری و فلسفی استوار است. در ادامه، زمینه‌های پیدایش آن را در غرب بررسی کردیم و نشان دادیم که وقوع جنگ جهانی و تزلزل در خوش‌باوری‌های مدرنیته و روشنگری برآمده از آن در آغاز قرن بیستم و پیدایش روان‌کاوی و پدیدارشناسی دلایل اصلی اقبال نویسندگان غرب به روایت ذهنی بود. در پایان، نقطه‌های آغاز و آسیب‌شناسی روایت ذهنی در آثار نویسندگان پیش‌تاز ایران از قبیل هدایت، چوبک، گلستان، آل احمد

را تحلیل نمودیم و سپس نشان دادیم که این گونه روایت، با تأثیرپذیری از تجربیات نویسندگان دوره‌های آغازی، در سیری تکاملی و با گذشت نیم قرن در ایران (در آثار نویسندگانی چون گلشیری) تثبیت شد و به نقطه‌های اوج خود رسید.

به مؤلفان درس‌نامه «جریان‌شناسی نثر معاصر فارسی» پیشنهاد می‌شود که با روش‌شناسی مذکور، جریان‌های پیشنهادی زیر را به گونه‌ای منظم و روشمند تحلیل و بررسی نمایند تا این حوزه مطالعاتی نظم و سامانی نوین بیابد (البته جریان‌بندی ذیل کاملاً پیشنهادی است و با توجه به مفهوم نه چندان مشخص «جریان» هر مؤلفی ممکن است دسته‌بندی ویژه‌ای عرضه کند):

● نثر داستانی، مشتمل بر شاخه‌های زیر:

- داستان‌های پیشامدرن: داستان‌های مبتنی بر اصول مکتب‌های ادبی غیر مدرنیستی، مانند داستان‌های رئالیستی، ناتورالیستی و رمانتیک.

- داستان‌های مدرنیستی: آثار داستانی قرن بیستم که متأثر از جنبش مدرنیسم هنری و ادبی هستند: داستان‌های سوررئالیستی، امپرسیونیستی، سمبولیستی، ابزرد، داستان روان‌شناختی، روایت ذهنی و ...

- داستان‌های پسامدرن: آثار داستانی که متأثر از بخش‌های مختلف نظریه پسامدرن هستند.

- پاورقی‌نویسی و داستان‌های کلاسیک عوام‌پسند.

- ادبیات داستانی متعهد که متأثر از گفتمان چپ بیشتر بر مباحث سیاسی، اجتماعی و اقتصادی تکیه دارد.

- ادبیات داستانی اقلیمی که تمرکز آن بر انعکاس اقلیم‌های مختلف و تأثیرات محیط بر اجتماع است؛ مانند ادبیات داستانی جنوب یا شمال ایران، یا ادبیات داستانی روستا.

● نثر دانشگاهی، مشتمل بر این شاخه‌ها: نثر تحقیقی (نثر استادان نسل اول تا زمان حاضر، بررسی فرایند تغییر نثر تحقیقی با ویژگی‌های کهن‌گرایانه و عربی‌گرایی در آثار علامه قزوینی و هم‌نسلان او تا نثر دوره‌های میانه در آثار زرین‌کوب و هم‌نسلان او و تا نثر مدرن‌تر پژوهشگران امروز)، نثر تحقیقی - ادبی (مانند آثار شاهرخ مسکوب و دیگران) و نثر آثار ترجمه‌شده دانشگاهی از زبان‌های غربی.

● نثر روزنامه‌ای (ژورنالیستی) و نثر مجلات و مطبوعات غیر دانشگاهی.

● نثر در آثار ترجمه‌شده داستانی و غیر داستانی (ترجمه‌های غیر دانشگاهی).

● نثر فارسی در نمایشنامه و فیلمنامه (با تمرکز بر نویسندگان صاحب‌سبکی چون

بیضایی و رادی).

• نثر فارسی در دنیای مجازی (نثر پیامکی و رایانه‌ای و نثر شبکه‌های اجتماعی، مانند فیس‌بوک، تلگرام و توییتر).

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۳). *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، تهران: مرکز.
- ایدل، له‌اون (۱۳۶۷). *قصه روان‌شناختی نو*، ترجمه ناهید سرمد، تهران: شباویز.
- آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر (۱۳۸۴). *دیالکتیک روشنگری*، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.
- آلوت، میریام (۱۳۶۸). *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران: مرکز.
- برادبری، مالکوم و جان مک‌فارلین (۱۳۷۲). «نام و سرشت مدرنیسم»، *فصلنامه زنده‌رود*، ترجمه احمد میرعلایی، شماره سوم.
- برادبری، مالکوم و جان مک‌فارلین (۱۳۷۱). «نام و سرشت مدرنیسم»، *فصلنامه زنده‌رود*، ترجمه احمد میرعلایی، شماره دوم.
- براهنی، رضا (۱۳۶۲). *قصه‌نویسی*، چاپ سوم، تهران: نثر نو.
- بهارلو، محمد (۱۳۸۷). *داستان کوتاه ایران*، چاپ سوم، تهران: طرح نو.
- بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: علمی و فرهنگی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*، جلد دوم، تهران: نیلوفر.
- پرهام، سیروس (دکتر میترا) (۱۳۴۹). *رنالیسم و ضدرنالیسم*، چاپ چهارم، تهران: نیل.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، تهران: اختران.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.
- داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- دیچز، دیوید و جان استلوردی (۱۳۸۶). «رمان قرن بیستم»، *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- رحیمیان، هرمز (۱۳۹۳). *ادبیات معاصر نثر*، چاپ هشتم، تهران: سمت.
- رهنما، تورج (۱۳۸۸). *جایگاه داستان کوتاه در ادبیات امروز ایران*، تهران: اختران.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
- سارتر، ژان پل (۱۳۷۶). «زمان در نظر فاکتر»، *خشم و هیاهو*، ترجمه ابوالحسن نجفی، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چاپ دوازدهم، تهران: نگاه.
- کمیته زبان و ادبیات فارسی (۱۳۹۱). «برنامه درسی دوره کارشناسی زبان و ادبیات فارسی»، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.
- کتل، آرنولد (۱۳۸۶). «پیش‌درآمدی بر رمان مدرن»، *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- لاج، دیوید (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*، ترجمه رضا رضایی، تهران: نی.

لوید، ژنویو (۱۳۸۰). «هستی در زمان»، خویشترها و راویان در ادبیات و فلسفه، ترجمه منوچهر حقیقی‌راد، تهران: دشتسان.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۰). «خواندن فاخته»، گردآوری حسین سنپور، هم‌خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری)، تهران: دیگر.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۱). *جهان داستان «ایران»*، تهران: اشاره.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی ایران*، جلد اول و دوم در یک مجلد، چاپ چهارم، تهران: چشمه.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۳). *درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات*، اهواز: رسش.

Ortega y Gasset, Jose (1968), *The Dehumanization of Art and other Essays on Art, Culture, and Literature*, Princeton: Princeton University Press.

Woolf, Virginia (1966), "Mr. Bennett and Mrs. Brown", reprinted in *Collected Essay*, Vol. 1, London.

منابع داستانی

آل احمد، جلال (۱۳۸۶). *پنج داستان (مجموعه داستان کوتاه)*، چاپ سوم، تهران: جامه دران.

آل احمد، جلال (۱۳۸۶). *زن زیادی (مجموعه داستان کوتاه)*، چاپ سوم، تهران: جامه دران.

آل احمد، جلال (۱۳۸۶). *سه تار (مجموعه داستان کوتاه)*، چاپ سوم، تهران: جامه دران.

پروست، مارسل (۱۳۸۶). *در جست و جوی زمان از دست رفته*، ترجمه مهدی سبحانی، هفت جلد، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۸۴). *یکی بود و یکی نبود*، به کوشش علی دهباشی، چاپ سوم، تهران: سخن.

جویس، جیمز (۱۳۷۲). *دوبلینی‌ها*، ترجمه محمدعلی صفریان و صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

جویس، جیمز (۱۳۸۰). *تصویر مرد هنرمند در جوانی*، ترجمه منوچهر بدیعی، تهران: نیلوفر.

چوبک، صادق (۱۳۴۶). *خیمه شب‌بازی (مجموعه داستان کوتاه)*، چاپ سوم، تهران: جاویدان.

چوبک، صادق (۲۵۳۵). *سنگ صبور*، چاپ سوم، تهران: جاویدان.

شهدادی، هرمز (۱۳۵۷). *شب هول*، تهران: کتاب زمان.

صادقی، بهرام (۱۳۷۹). *ملکوت*، چاپ هفتم، تهران: کتاب زمان.

صادقی، بهرام (۱۳۸۸). *سنگر و مقمعه‌های خالی (مجموعه داستان کوتاه)*، چاپ دوم، تهران: کتاب زمان.

فاکنر، ویلیام (۱۳۶۷). *حریم*، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: نیلوفر.

فاکنر، ویلیام (۱۳۷۶). *خشم و هیاهو*، ترجمه صالح حسینی، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

فاکنر، ویلیام (۱۳۷۷). *ناخوانده در غبار*، ترجمه شهریار بهترین، تهران: روزنه کار.

فاکنر، ویلیام (۱۳۸۰). *نخل‌های وحشی*، ترجمه تورج یاراحمدی، تهران: نیلوفر.

فاکنر، ویلیام (۱۳۸۲). *ابشالوم ابشالوم*، ترجمه صالح حسینی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

فاکنر، ویلیام (۱۳۸۶). *برخیزای موسی*، ترجمه صالح حسینی، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

فاکنر، ویلیام (۱۳۹۰). *حرامیان*، ترجمه تورج یاراحمدی، تهران: نیلوفر.

فاکنر، ویلیام (۱۳۹۰). *گور به گور*، ترجمه نجف دریابندری، چاپ ششم، تهران: چشمه.

- فدایی نیا، علیمیراد (۱۳۴۹). هیجدهم/اریبهشت بیست و پنج، تهران: کتاب آهو.
- فونتنس، کارلوس (۱۳۷۸). گرینگوی پیر، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: طرح نو.
- فونتنس، کارلوس (۱۳۸۷). آنورا، ترجمه عبدالله کوثری، چاپ سوم، تهران: نشر نی.
- کلباسی، محمد (۱۳۵۸). سرباز کوچک، مجموعه داستان کوتاه، تهران: کتاب زمان.
- گلستان، ابراهیم (۱۳۴۶). شکار سایه (مجموعه داستان کوتاه)، چاپ دوم، تهران: روزن.
- گلستان، ابراهیم (۱۳۴۸). آذر، ماه آخر پاییز (مجموعه داستان کوتاه)، چاپ دوم، تهران: روزن.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۴۷). مثل همیشه، تهران: کتاب زمان.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۰). کریستین و کید، تهران: کتاب زمان.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۴). نمازخانه کوچک من (مجموعه داستان کوتاه)، تهران: کتاب زمان.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۶). بره گمشده راعی، تهران: کتاب زمان.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸). دست تاریک دست روشن، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲). نیمه تاریک ماه (داستان‌های کوتاه)، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۴). شازده احتجاب، چاپ چهاردهم، تهران: نیلوفر.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۵). «بر بارانش گرفته‌ست از شمیم بهار (۱۳۴۵)»، در هشتاد سال داستان کوتاه ایرانی، جلد اول، چاپ دوم، تهران: کتاب خورشید.
- هدایت، صادق (۱۳۳۱). بوف کور، تهران: امیرکبیر.
- هدایت، صادق (۱۳۷۲). «فردا»، مجموعه‌ای از آثار صادق هدایت، گردآوری و مقدمه از محمد بهارلو، تهران: طرح نو.
- هدایت، صادق (۱۳۸۴). زنده به گور (مجموعه داستان‌های کوتاه)، چاپ دوم، تهران: نیک فرجام.
- هدایت، صادق (۱۳۸۵). سه قطره خون (مجموعه داستان‌های کوتاه)، چاپ سوم، تهران: جامه دران.
- وولف، ویرجینیا (۱۳۸۶). موج‌ها، ترجمه مهدی غبرایی، چاپ دوم، تهران: افق.
- وولف، ویرجینیا (۱۳۸۷). به سوی فانوس دریایی، ترجمه صالح حسینی، چاپ پنجم، تهران: نیلوفر.
- وولف، ویرجینیا (۱۳۸۸). خانم دلوی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.