سیر مدرنیسم در داستان‌های کوتاه کلباسی

فریبا مُمبینی[۱]
منصوره تَدیّنی[۲]
سیما منصوری[۳]
مسعود پاکدل[۴]

تاریخ دریافت: ۹۸/۸/۶ **تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۱۵**

چکیده

محمّد کلباسی (متولّد ۱۳۲۲) از بانیان جُنگ اصفهان و از اعضای انجمن ادبی صائب و از نویسندگان مکتب اصفهان است. او، گریزان از شهرت، تنها شش مجموعه داستان کوتاه به چاپ رسانده است. وی در داستان، متأثّر از نویسندگانی همچون بهرام صادقی و بورخس است. این مقاله، سعی دارد به بررسی سیر مدرنیسم در داستان‌های کوتاه کلباسی بپردازد. روش تحقیق به صورت مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا و بررسی نمونه‌هایی از آثار کلباسی بوده است. کلباسی، سبکی درون‌گرا دارد و به اعماق روح و روان شخصیّت‌ها وارد می‌شود. هم‌چنین به اهمّیّت صناعت در داستان تأکید دارد و در فرم داستان، تحوّلی ایجاد می‌کند. کلباسی با تأثیر پذیرفتن از جریان مدرنسیم در داستان‌هایش، قهرمان‌های داستانش را مقهور دنیای اطراف می‌کند و آن‌ها را در برابر چالش‌های زندگی، ناتوان نشان می‌دهد. او با استفاده از نمادگرایی، ابهام را وارد داستان‌های خود می‌کند و با استفاده از زاویه‌ی دید اوّل شخص و استفاده از جریان سیّال ذهن، تنهایی انسان مدرن را نشان می‌دهد. کلباسی، راوی حیرت انسان است؛ آدم‌هایی که ناگهان با چهره‌ای از مرگ رو به رو می‌شوند؛ قهرمان‌هایی که نمی‌فهمند چرا حوادث چنین سخت و بی‌خبر بر ایشان فرود می‌آید. زمان در داستان‌های کلباسی، شتاب دارد. او، این شتاب را با جمله‌های کوتاه و بریده به بهترین شیوه نشان می‌دهد. در کل می‌توان گفت همه‌ی داستان‌های کلباسی، مدرن نیستند؛ امّا وصف در شماری از آثارش با شگردهای مدرنیستی است.

واژگان کلیدی: مدرنیسم، کلباسی، نمادگرایی، مکتب اصفهان، داستان کوتاه.

---

[۱]ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رامهرمز، ایران. رایانامه: f.mombeni53@gmail.com
[۲]ـ استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رامهرمز، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول). رایانامه: ms.tadayoni@gmail.com
[۳]ـ استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رامهرمز، ایران. رایانامه: simamansoori91@gmail.com
[۴]ـ استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رامهرمز، ایران. رایانامه: masoudpakdel@yahoo.com

۱- مقدّمه

محمّد کلباسی (۱۳۲۲) مانند اغلب نویسندگان مکتب اصفهان از نویسندگان کم‌کار است. حاصل دوران نویسندگی کلباسی، چند مجموعه داستان کوتاه است؛ او هیچ رمانی تاکنون منتشر نکرده است. مجموعه داستان‌های چاپ‌شده‌ی ایشان، عبارت‌اند از: «سرباز کوچک» (۱۳۵۸)، «مثل سایه، مثل آب» (۱۳۸۰)، «صورت ببر» (۱۳۸۸)، «نوروز آقای اسدی» (۱۳۹۰) و «او» (۱۳۹۶). کلباسی، دارای چندین مقاله، داستان، شعر، تألیف و ترجمه در نشریّات مختلف ادبی نیز هست.

انجمن ادبی صائب در اصفهان که بعدها به دلیل انتشار گاهنامه‌ی جُنگ اصفهان با همین نام شهرت یافت (شیری، ۱۳۹۴: ۲۴)، روشی در داستان‌نویسی در پیش گرفتند که بعدها به مکتب اصفهان معروف شد. کلباسی در داستان‌های خود پیرو مکتب اصفهان است (شیری، ۱۳۹۴: ۶۱). ویژگی‌هایی همچون ستیز با سنّت‌ها، تلفیق روایت سنّتی و مدرن و علاقه‌مندی به قصّه‌های قدیم، حسّاسیّت و هویّت‌باختگی انسان بر اثر آلوده شدن به خرافات، خردستیزی، دل‌بستگی به دلخوش‌کنک‌های شوق‌انگیز و فراموش‌آور از مفاهیم عمده در جهان‌بینی نویسندگان این منطقه است (همان: ۱۲۶- ۱۳۵). این سبک، درون‌گراست و سربه‌تو دارد. اعماق روح و روان را می‌کاود. از نظر واژگان و زبان، غنی است. تکنیک آن نیز تحت تأثیر درون‌گرایی است: پیچیده و مرکّب و در عین حال سهل و ساده (همان: ۶۱).

در دهه‌های چهل و پنجاه، نویسندگان زیادی به ادبیّات داستانی ایران معرّفی شدند؛ دهه‌هایی که سردمداران ایران به شدّت در تلاش بودند رنگ مدرنیته[۱] به جامعه‌ی ایرانی بزنند. فروش نفت و درآمد بالای آن و تلاش برای رسیدن به دروازه‌ی تمّدن، تمام جنبه‌های زندگی ایرانیان را تحت تأثیر قرار داده است. ادبیّات نیز از این تغییرات دور نماند و نویسندگان این دوره در تلاش بودند فضای حاکم بر جامعه را در آثار خود انعکاس دهند. سبک ادبی که با این دوران، همخوانی دارد، سبک مدرنیسم[۲] است. کلباسی در چنین دوره‌ای، نویسندگی را آغاز کرد. تدینی، نام کلباسی را در کنار افرادی همچون صادقی، گلشیری و مدرّس صادقی... ذکر می‌کند (ر.ک. تدینی، ۱۳۸۸: ۱۶۲).

نویسندگانی که حول جنگ اصفهان و اندیشه و هنر گردآمده بودند، به داستان به عنوان پژوهش می‌نگریستند. گلشیری در رمان «شازده احتجاب» و مجموعه‌داستان‌های «مثل همیشه» (۱۳۴۷) و «نمازخانه‌ی کوچک من» (۱۳۵۴) با تأکید بر اهمّیّت صناعت نگارش، آثاری خاص آفرید. داستان‌های محمّد کلباسی، هرمز شهدادی، نویسنده‌ی رمان «شب هول» (۱۳۵۷)، نشان از راهجویی‌های آنان برای آفرینش داستان مدرن دارد (شیری، ۱۳۸۶: ۱۲۵).

---

[۱] Modernity.

[۲] Modernism.

در بررسی آثار کلباسی باید دقّت کرد که او به شدّت شیفته‌ی بهرام صادقی است و هیچگاه نتوانست خود را از جاذبه‌های کارهای صادقی رها سازد؛ کلباسی در مقدّمه‌ای که با عنوان «این سوی واقعیّت- واقعیّت داستان» بر کتاب «مثل سایه، مثل آب» نوشته است، به این علاقه اشاره دارد. او در جریان یک برنامه‌ی داستانخوانی انجمن صائب با صادقی آشنا شد. کلباسی، یک داستان طولانی پرازسوزوگداز و متناسب با حال و هوای آن سال‌ها خواند؛ امّا وقتی صادقی، داستانش را شنید، مجذوب دنیای داستانی بهرام صادقی گردید و حتّی سال‌ها بعد می‌نویسد: «من، دلم می‌خواست می‌رفتم و آستین او را می‌گرفتم و او با قد بلند و سبیل پت و پهن و چشم‌های معصوم، دست مرا می‌گرفت و از پنجره‌ی داستان، واقعیّت را به من نشان می‌داد» (کلباسی، ۱۳۸۰: ۱۶). میرعابدینی نیز اشاره می‌کند: «اگر در جستجوی ریشه‌های سبک کلباسی برآییم، به داستان‌های بهرام صادقی می‌رسیم» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۹۸).

کلباسی از نویسندگان مدرن دنیای غرب نیز تأثیر پذیرفته است. ترجمه‌ی آثار بورخس[۱] که در جُنگ اصفهان منتشر می‌شود با شیفتگی کلباسی رو به رو می‌شود. او بعد از خواندن ترجمه‌ای از داستان بورخس می‌گوید: «این کار، جنم دیگری بود. ابعاد تازه‌ای در باب جهان و خواب و آفرینش داشت که مطلقاً تازه بود. ایجاز او، تمثیل در کار او و پرسش‌های حیرت‌آوری که در مقوله‌ی اسطوره و زمان داشت، یک موج تازه بود که ما نمی‌شناختیم» (کلباسی، ۱۳۸۸: ۱۷۴). ویژگی‌های داستان‌های کوتاه بورخس، انقلابی در فرم داستان کوتاه کلاسیک ایجاد کرد. بعدها منتقدین از وی به عنوان نویسنده‌ی پُست‌مدرن نام بردند (استراترن، ۱۳۸۷: ۶۹). داستان‌های بورخس اغلب به یک جهش کوچک تخیّلی تکیه می‌کنند که باید طوری موجّه جلوه داده شود تا خوانندگان را متقاعد کند و آن‌ها را به دنیای تخیّلی نویسنده بیاورد (همان: ۳۹). کلباسی نیز مانند بورخس، داستان کوتاه نوشت و تاکنون رمانی منتشر نکرده است.

۱-۱- بیان مسأله

دوره‌ی طلایی رئالیسم[۲] داستان کوتاه در ایران، دهه‌ی ۱۳۵۰ بود؛ امّا در همان زمان به موازات رئالیسم، گرایش دیگری در حال پا گرفتن در ادبیّات داستانی ایران بود که امروز با نام مُدرنیسم از آن یاد می‌شود، اگرچه مدرنیسم در داستان کوتاه ایران از اوایل دهه‌ی ۱۳۶۰ به وجه غالب داستان‌نویسی تبدیل شد (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۶)؛ مدرنیست‌ها، گرایش‌های اجتماعی - سیاسی را در متن نمی‌پسندیدند؛ چراکه آن‌ها را از صورت و فرم گیری دور می‌ساخت. آن‌ها، فرم و صناعت‌های داستان را اساس کار می‌دانستند و محتوا هرچه می‌خواست، می‌توانست باشد: سیاسی، اخلاقی، ضد اخلاقی، انسانی، ضد انسانی و ..؛ امّا بیش از همه، تحت تأثیر اندیشه‌های تلخ فلسفه‌ی جهان معاصر بودند (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۱۷). مدرنیسم علاوه بر

---

[۱] Borges.

[۲] Realism.

فراهم کردن زمینه‌ی بسیار مناسبی برای پیچیده شدن تکنیک‌های نویسندگان، باعث پرداختن به موضوعات جدیدی شد که تا پیش از این دوره به علّت محدودیت‌های رئالیسم در ادبیّات داستانی ما، مغفول مانده بود. مدرنیسم در ایران چه در شعر و چه در داستان، گاهی با نمادهای آشکار اجتماعی و به تعبیری با شیوه‌های سنّتی‌تر می‌آمیخت. نویسنده در متن جامعه زندگی می‌کند وآثار او، انعکاسی از دغدغه‌های اوست. با توجّه به بافت سنّتی جامعه‌ی ایرانی که هیچگاه اجازه نداده است نویسندگان، خارج از آن هنرنمایی کنند، آیا کلباسی توانسته است مدرنیسم را فارغ از سنّت‌های جامعه در داستان‌هایش منعکس کند؟ کلباسی از یافته‌های روان‌شناسی از شیوه‌ی نمادگرایی یا سمبولیسم در خَلق آثار خود استفاده می‌کند؛ به گذشته‌های باستانی مراجعه می‌کند و در شخصیّت‌پردازی، وارد دنیای ذهنی قهرمان خود می‌شود. آیا صرف استفاده از برخی مشخّصه‌های مدرنیسم، نویسنده‌ای را در گروه مدرنیست‌ها قرار می‌دهد؟ بیشتر آثار کلباسی در دورانی بعد از گذر از سنّت به مدرنیسم چاپ می‌شوند؛ آیا کلباسی توانسته است در این مرحله، نویسنده‌ای مدرن باشد؟

۲-۱- پرسش‌های پژوهش

در حوزه‌ی ادبیّات داستانی فارسی، تعدادی از نویسندگان، آگاهانه و بر اساس انگاره‌های مدرنیستی به نگارش رمان یا داستان کوتاه پرداخته‌اند که نویسندگان مکتب اصفهان از این گروه هستند. محمّد کلباسی، یکی از این نویسندگان است که بعضی از مؤلّفه‌های مکتب مدرنیسم در آثار او مشهود است؛ امّا پرسش‌های اصلی مقاله‌ی حاضر، این است که آیا محمّد کلباسی را می‌توان ذیل نویسندگان مکتب مدرنیسم قرار داد و آیا او توانسته است که مؤلّفه‌های مدرنیسم را در داستان‌های خود منعکس کند؟

۳-۱- پیشینه‌ی پژوهش

در بررسی مدرنیسم و داستان فارسی، تحقیقات زیادی صورت گرفته است که می‌توان به هاجری (۱۳۷۸)، پاینده (۱۳۸۲)، تدیّنی (۱۳۸۷؛ ۱۳۸۸) و جعفری کمانگر (۱۳۹۱) اشاره کرد؛ امّا در مورد کلباسی تقریباً کار تحقیقی خاصّی صورت نگرفته است. عبدی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه‌ی دوره‌ی ارشد خود به «نقد و تحلیل و مقایسه‌ی مجموعه داستان‌های کوتاه غنایی از بیژن نجدی با عنوان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند.»، محمّد کلباسی «مثل سایه، مثل آب»، حسین سناپور «باگاردباز» با توجّه به نظریّه‌ی بالد شویلر[۱] پرداخته است. وی، مؤلّفه‌های مدرنیسم مانند استفاده از تکنیک جریان سیّال ذهن، وجود حالتی رؤیاگونه و گاه توهّمی در داستان‌های این چهار نویسنده را نشان می‌دهد.

[۱] Baldeshwiler.

چراغی (۱۳۸۹) به بررسی «سمبولیسم[۱] داستانی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ با تأمّلی بر آثار چهار نویسنده‌ی مکتب اصفهان» پرداخته است. ایشان اذعان دارند جریان تلخ کودتا به همراه استبداد و خفقان ناشی از آن و سانسور حاکم بر جامعه، ادبیّات داستانیِ برون‌گرای دهه‌ی بیست را به سمت ادبیّات درون‌گرای دهه‌ی سی پیش بُرد. نویسندگان سَرخورده از کودتا، روح مضطرب و پریشان خود را در رمان‌ها و داستان‌های کوتاه به زبان سمبولیک روایت کردند. سمبولیسمِ داستانیِ پس از کودتا، هم از لحاظ شیوه‌ی بیان و هم از منظر جهان‌بینی با سمبولیسم غرب، مطابقت‌های زیادی دارد. رمان و داستان‌های کوتاه نویسندگان مکتب اصفهان ازجمله بهرام صادقی، تقی مدرّسی، محمّد کلباسی و هوشنگ گلشیری در این گروه جای می‌گیرند.

۴-۱- روش پژوهش

نگارنده، نخست با خواندن آثار شاخص محمّد کلباسی که یکی از نویسندگان مکتب اصفهان است، شگردها، شیوه‌ها، تکنیک‌ها و سایر مؤلّفه‌های نوگرایانه در کارهای شاخص این نویسنده را مورد کنکاش قرار داد؛ و سپس با ذکر مثال‌هایی که نشان‌دهنده‌ی مؤلّفه‌های مدرنیستی است، به تجزیه وتحلیل آن‌ها پرداخته است. آنگاه به یک نتیجه‌گیری کلّی که حاکی از موفّقیّت یا عدم موفّقیّت این نویسنده است، می‌رسد. ثبت اطّلاعات مورد نظر بر اساس فیش‌برداری و هر فیش نیز که حاوی اطّلاعات مربوطه است، در بخش مناسب جای دارد.

۲- مبانی نظری تحقیق

تجربه‌های دو جنگ جهانی، باعث «بی‌اعتباری بسیاری از ارزش‌ها و تردید در مشروعیت بسیاری از نهادها و مراجع اقتدار اجتماعی» شد (پاینده، ۱۳۸۲: ۸). مدرنیسم، جنبشی است بر ضد همین ارزش‌ها؛ جنبشی در هنرهای تجسمی، موسیقی، ادبیّات و نمایش است که معیار معمول عصر در مورد تولید و مصرف هنر و معناسازی از هنر را رد کرد. در دوره‌ی مدرنیسم متعالی، چهره‌های شاخص ادبیّات مدرنیستی به تعریف دوباره‌ی ماهیت و کارکرد شعر و ادبیّات داستانی کمکی اساس کردند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۲۹).

واژه‌ی مدرنیسم، اصطلاحی پرمعناست که به «گرایش‌های و جنبش‌های بین‌المللی در همه‌ی هنرهای خلّاق از اواخر قرن نوزدهم به این سو اطلاق می‌شود» (کادن، ۱۳۸۶: ۲۴۵). تعریف‌های ارائه‌شده برای مدرنیسم فراوان، متنوّع و حتّی گاهی متضادند. «فوکو در مورد مدرنیسم می‌گوید که اصطلاحی مبهم و چندبُعدی است که نمی‌توان تعریف مشخّصی از آن ارائه داد. ادبیّات سنّتی، اجزاء پراکنده‌ی واقعیّت را به صورت هماهنگ و موزونی نشان می‌داد؛ امّا هنرمند مدرن، معتقد به هماهنگی در اجزای طبیعت نیست؛

---

[۱] Symbolism.

بلکه می‌خواهد واقعیّت را نشـان دهد که به عقیده‌ی او، همین پراکندگی‌ها و عدم توازن اسـت» (شـمیسا، ۱۳۹۱: ۲۰۱). آمیختگی مدرنیسـم و پُسـت‌مدرنیسم و آنچه دیگران در بیان و شرح مدرنیسم گفته‌اند، تنها نشـان این اسـت که این دو اصـطلاح، دقّت کافی برای بیان این دوره از فرهنگ بشـری را ندارند. «ایهاب حسـن اعتقاد دارد هیچ فاصله‌ی مشخّصی بین مدرنیسم و پُست‌مدرنیسم وجود ندارد. با این همه، بعضی از منتقدان، مشخّصاتی برای مدرنیسم ذکر کرده‌اند که چندان دقیق نیست» (همان، ۱۳۸۸: ۳۸۵).

چیزی که بیان یک داسـتان را مدرن و داسـتان دیگر را کلاسیک و قدیمی می‌کند، بحث تأویل است. هرکسـی با توجّه به پیش‌انگاره‌های خود و نظریّه‌های زیباشـناختی، جنبه‌ای از مفهوم مدرنیته را در ذهن خود دارد که حتماً مورد قبول همه نیسـت. همین پیش‌داوری‌ها و تأویل‌ها رسـیدن به تعریفی مشـخّص از مدرنیسم را مشکل می‌کند.

۱-۲- مؤلّفه‌های داستان در مدرنیسم

زمانی رمان مدرن متولّد شـد که در وجود هرگونه «واقعیّت عینی از قبیل اندازه، زمان، مکان و انرژی تردید ایجاد شده بود» (پاینده، ۱۳۸۲: ۷). سبزیان برای اثر مدرنیستی، مشخّصه‌هایی ذکر می‌کند. داستان را متأثّر از روان‌شناسی فروید[۱] و یونگ[۲] می‌داند. همین ویژگی شخصیّت‌های داستانی را از قالب کلیشه‌ای و سـنخ‌نمایی خارج می‌کند و آن‌ها را مانند انسان‌های واقعی پیچیده و پرازمُعضل به تصویر می‌کشد (۱۳۸۸: ۳۳۰).

شـکسـتن زمان و روایت در داسـتان، تغییر زاویه‌ی دید و روایت راوی (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۲۲)، غلبه‌ی فرم بر محتوا (شـمیسـا، ۱۳۹۱: ۲۰۲)، استفاده از جریان سیّال ذهن با یادایادها و تودرتویی روایات، (همان: ۲۲۳)، پوچی و احسـاس خلأ (نجومیان،۱۳۸۳:۵۶)، انسـان‌مداری، خلع انسـان از مرکز بودن در عالم و کمرنگ شـدن نقش او (بی‌نیاز،۱۳۷۸: ۱۸۸)، فردگرایی (جهانبگلو، ۱۳۷۸: ۱۱)، بحران واقع‌نمایی، ابهام معنایی (هلپرین، ۱۳۷۴: ۵۵)، اسـطوره‌گرایی (پارسـی‌پور،۱۳۷۱: ۱۲۴۳)، انتزاعی‌سـازی و هم‌حسّـی یا احسـاس یگانگی (تدینی، ۱۳۸۷: ۳۵)، ارائه‌ی تصویری به‌هم‌ریخته از ذهنیت تاریخ انسان (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۳۱) و عطف توجّه به لایه‌های آگاه ذهن به لایه‌ی ناخودآگاه (همان، ۱۳۸۲: ۱۰) از ویژگی‌های داسـتان مدرن است. شمیسا برای آثار مدرنیستی، این ویژگی‌ها را برمی‌شمارد:

-نسبیت‌گرایی: یک تعداد حقیقت داریم که نسبی و ذهنی هستند؛

-مطرح بودن زمان ذهنی؛

-وجود نامنسجم و تکه‌تکه‌شده؛

۱- Friud.

۲- Jung.

-گفتارهای درونی؛

-از اشیا سخن گفته می‌شود و باید رمان نو نگرش فرد از اشیا را گزارش دهد؛

-رمان باید شیء بنیاد باشد؛

-هسته‌ی داستان، حادثه، روایت، توصیف، تحلیل شخصیّت و امثال این‌ها، اصلاً در رمان مهم نیستند (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۰۵- ۲۰۱).

موارد مطرح شده به عنوان ویژگی‌های داستان مدرن در پیرنگ، زاویه‌ی دید درآمیختگی واقعیّت و خیال (بحث زمان) و شخصیّت نمود پیدا می‌کنند:

۲-۲- پیرنگ

صریح‌ترین تعریف از پیرنگ را ارسطو ارائه می‌دهد که آن را «ترکیب‌کننده‌ی حوادث» و تقلید از «عمل» می‌داند (ارسطو، ۱۳۳۷: ۷۷-۷۶). تنظیم‌کننده‌ی حوادث، یعنی توالی طبیعی حوادث که در داستان اتّفاق می‌افتد و بالطّبع این حوادث باید دارای آغاز و میانه و پایانی باشد که تقلید از عمل، یعنی همین (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۶۲). تعریف گورکی[۱] از پیرنگ، چنین است: «پیوندها، تضادها، مهرها و کینه‌ها و روابط انسانی در حالت کلّی. در یک کلام، داستان رشد و سازمان‌یابی این یا آن شخصیّت یا تیپ. ساختمان ماهرانه‌ی یک طرح (پیرنگ)، مستلزم توانایی پرورش حوادث درون یک اثر در یک سیر تحوّلی جالب و پویا است» (زیس، ۱۳۶۰: ۱۳۰-۱۲۹) نیز (میر صادقی، ۱۳۹۲: ۶۵).

شیوه‌ی روایتگری مدرن، تأثیر مستقیمی در پیرنگ داستان‌ها باقی گذاشت. داستان مدرن، محصول زمانه و ذهنیتی است که آغاز، میانه و فرجام در آن، یکسره به هم ریخته است. مرز بین آغاز و فرجام، نامشخّص می‌ماند. بسیاری از داستان‌نویسان مدرن با اختیار کردن روندی معکوس، داستان‌هایشان را از فرجام رویدادها آغاز می‌کنند و با این کار، مفهوم شروع و پایان را در داستان‌ها به چالش می‌کشند و تغییر می‌دهند. مدرنیست با این ساختار غیرمعمول و نامتعارف، می‌خواهد این مفهوم را القا کند که سامان زندگی در زمانه‌ی ما از بیخ و بن دگرگون‌شده است؛ به طوری که کاملاً معلوم نیست وقایع از کجا شروع می‌شوند یا به کجا ختم می‌شوند. اساساً آنچه اهمّیّت دارد، واقعه نیست؛ بلکه تأثیر واقعه در ذهن است (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸). پیرنگ نامشخّص به ابهام معنایی می‌انجامد «در اثر مدرن، ابهام معنایی، نقش مهمّی دارد؛ امّا این ابهام، همیشه از راه پیچیدگی بیان به دست نمی‌آید» (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۲).

۲-۳- تغییر زاویه‌ی دید

یکی از عناصر مهم داستانی که نویسنده از طریق آن، چگونگی ارائه‌ی داستان را به خواننده القا می‌کند، زاویه‌ی دید است. زاویه‌ی دید، «دوربین چشمی» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۳۶۷) است؛ به این معنا که نویسنده از

۱- Gorky.

چه زاویه‌ای باید به داستان نگاه کند و آن را روایت کند؟ که باز از این منظر می‌توان آن را «روش روایت داستان» (روزبه، ۱۳۸۱: ۴۰) نامید؛ یعنی، کسی که داستان را روایت می‌کند، آیا خود نویسنده است یا این که داستان از زبان یکی از شخصیّت‌ها، روایت می‌شود؟

ازجمله شگردهای مدرنیست‌ها، شکستن زمان و روایت در داستان است. تغییر زاویه‌ی دید یا استفاده از بیش از یک راوی، یکی دیگر از ویژگی‌های مهم روایت در بسیاری از داستان‌های مدرن است. مدرنیست‌ها با تغییر زاویه‌ی دید و چندگانه کردن منظرهای روایی، خواننده را به سمتی هدایت می‌کنند که اجزای چندگانه‌ی روایت را به اختیار و ابتکار خویش در ترتیبی جدید کنار هم قرار دهد و از دل این تعدد و تکثّر، داستان معناداری را به وجود آورد. این کار باعث می‌شود «خواننده در ساختن روایت مشارکت داشته باشد. یک مزیّت تغییر زاویه‌ی دید در داستان کوتاه، این است که خواننده را به دیدن جهان از نگاه شخصیّت‌های مختلف عادت می‌دهد. مدرنیسم در داستان کوتاه، بیانگر گرایش به دموکراسی و صداهای متکثّر است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۶-۲۷).

۴-۲- درآمیختگی واقعیّت با خیال

رمان مدرن از بازنمایی واقعیّت، گریزان است؛ این جنبه‌ی تازه و درعین‌حال بسیار مهم از دیدگاه فلسفی، ناشی از برخی تحوّلات تکنولوژیکی از سویی و برداشتی نوین از مفهوم واقعیّت در نزد مدرنیست‌ها از سویی دیگر است که با ادراک گذشته از این مفهوم، تفاوت اساسی دارد. «مدرنیسم در امکان آگاهی متیقّن از همه چیز و همه کس، قویاً تردید روا می‌دارد. دوره‌ی مدرن، دوره‌ی زیر سؤال بردن قطعیّت‌های جزمی و باورهای دیرین است.... مدرنیته، شورشی است ضد اقتدارگری پیش از مدرن، روح مدرن، روح جستجوگری برای رسیدن به حقیقت فردی است نه روح اتّکا به اصول جزمی برآمده از اعتقادات جزمی و جمعی.» (همان: ۲۵)

نویسنده‌ی مدرن به بیان روشن و آشکار ایده‌اش در قالب متنی رئالیستی نمی‌پردازد؛ او با زندگی مدرن و پیچیده‌ی امروزی، وقایع را گزارش می‌دهد. این پیچیدگی‌ها، او را به نوشتن رمزآمیز تشویق می‌کند. «به طور اساسی، بیان روشن و قاطع اندیشه به وسیله‌ی هنرمند در تعارض با ایدئولوژی مدرن است. نویسنده‌ی مدرن با تأسّی به ایدئولوژی غالب علیه خود و قائل شدن به رویکرد مبتنی بر تکثر آرا در تحلیل رخدادها و پدیده‌های پیرامون، درصدد است تا با به کارگیری فن‌هایی همچون جریان سیّال ذهن، حدیث نفس، بی‌فرجام رها کردن داستان‌های خود، مضمون اثر خود را پیچیده کند و در نداشتن قطعیّت و یکپارچگی و ثبات آن می‌کوشد» (طاووسی و درودگر، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

۵-۲- شخصیّت

شخصیّت از مهم‌ترین ارکان ادبیّات داستانی است و در داستان، نقش بسزا و جایگاهی ویژه دارد. دقیقیان، معتقد است که هرگز هیچ اثر ادبی بدون شخصیّت نگاشته نشده است و آفرینش چنین اثری هم، به‌هیچ‌وجه امکان‌پذیر نیست؛ هم ازاین‌رو شخصیّت‌ها به منزله‌ی پایه‌هایی هستند که ساختمان یک اثر، روی آن‌ها نهاده می‌شود (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷). میرصادقی در تعریف شخصیّت بر آن است که «اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش و ... ظاهر می‌شوند، شخصیّت می‌نامند. شخصیّت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیّت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد» (میر صادقی، ۱۳۹۲: ۸۳).

داستان‌نویس مدرن، شخصیّت اصلی داستانش را معمولاً به صورت فردی منزوی و مردم‌گریز تصویر می‌کند که نه تنها اشتراکی با سایر افراد جامعه ندارد؛ بلکه حتّی خود را متفاوت و غریبه از دیگران نیز می‌پندارند. ارزش‌های او، آشکارا با باورهای دیگران در تضاد است و الگوی رفتاری که از خود نشان می‌دهد، با اطرافیانش سازگار نیست و خود را تافته‌ی جدابافته می‌داند. او غالباً فردی روان‌رنجور است که به خاطر عدم ارتباط با دیگران، همیشه به دنیای درون خود پناه می‌برد. داستان‌های مدرن غالباً روایت فروپاشی رابطه‌ها هستند. بسیاری از داستان‌های مدرن با رؤیایی که شخصیّت اصلی می‌بیند، آغاز می‌شود؛ امّا ازآنجا که در این داستان‌ها، راوی از نوع دانای کل نیست و توضیحات تمام و کمالی به خواننده نمی‌دهد، خواننده پس از خواندن چند صفحه متوجّه می‌شود که آنچه می‌خواند، واقعیّت نیست؛ بلکه انعکاس هراس‌ها و آرزوهای به ثمر نرسیده‌ی شخصیّت اصلی در رؤیاهایش است (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۲-۳۱). در بیشتر داستان‌های مدرن، شخصیّت اصلی داستان، پس از فروپاشی رابطه‌اش با کسی، دچار افسردگی می‌شود (داستان مکتوب میرزایحیی) و چون مُراوده‌ی اجتماعی با کسی ندارد، غالباً در حال فکر کردن به رویدادهایی است که به وضعیّت کنونی او ختم شده‌اند. «چنین شخصیّتی معمولاً از طریق تصویر کردن دنیای رؤیاها و کابوس‌هایش، پردازش می‌شود و آنچه خواننده با آن مواجه می‌شود، نه واقعیّت، بلکه آرزوهای کام نیافته‌ی شخصیّت اصلی در رؤیاهایش است. در این حالت، رؤیا، امتداد بیداری است و شخصیّت مدرن برای مَصون ماندن از فشار روحی و روانی که از جهان پیرامونش به او وارد می‌شود، ناچار است خود را در افکار و خاطراتش غرق کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۰-۳۲).

۳- مدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران

مدرنیسم در ادبیّات بی‌ارتباط با پیدایش جامعه‌ی مدرن نیست؛ امّا در جامعه‌ای مثل ایران که ریشه در سنّت دارد، بخش عظیمی از تفکّرات و اعتقادات با هر چیز نویی در تضاد است و آغاز مدرنیسم با آنچه در غرب اتّفاق افتاده، متفاوت است. «مدرنیسم با آثار سمبلیستی در غرب آغاز شد؛ امّا در ایران در شعر و در داستان، گاهی با نمادهای آشکار اجتماعی و به تعبیری با شیوه‌های سنّتی‌تر می‌آمیخت» (تسلیمی،

۱۳۸۸: ۲۱۸). از مشـــخّصـــه‌هـای مدرنیســـم ایران در اواخر دهه‌ی چهل تاکنون، «تودرتویی و بی‌مرزی روایت‌ها و شـکسـت زمان و مکان روایت و ایجاد فضـاهای غریب» اسـت (همان: ۲۲۲). این داسـتان‌ها با تودرتویی روایـات، روایت آدم‌هایی هذیانی، مجنونی، خواب‌آلوده و بیمار اســـت. این آثار، فاقد قصّـــه هسـتند. ناتوانی افراد در برقراری ارتباط منطقی با یکدیگر (داسـتان دادا از کلباسـی) تصویر گرفتار آمدن آدم‌ها در تنگنای تنهایی حتّی در درون خانواده (داســـتان نوروز آقای اســـدی و بعدازظهر آقای کمالی) نمونه‌هایی از فرایند مدرنیسم را نشان می‌دهند.

۴- مؤلّفه‌های مدرنیسم در داستان‌های کلباسی

در این مقاله داستان‌های زیر از کلباسی مورد بررسی قرار گرفت:

سـیزده داسـتان از مجموعه‌ی «مثل سـایه، مثل آب» (۱۳۸۰)، هشت داستان از مجموعه‌ی «صورت ببر» (۱۳۸۸)، شـش داسـتان از مجموعه‌ی «نوروز آقای اسـدی» (۱۳۹۰) و هشـت داسـتان از مجموعه‌ی «او» (۱۳۹۶). کلباسـی از سـال ۵۸ که کتاب «سـرباز کوچک» را به چاپ رساند تا سال ۹۶ حدود ۳۵ داستان کوتاه منتشر کرده است.

۴-۱- پیرنگ

سـاختار در اغلب داستان‌های کلباسی بدین صورت است: داستان با روایت اوّل شخص (به ندرت سوم شخص) شروع می‌شود. داستانی در داستان گفته می‌شود؛ و داستان اوّل (و باز به ندرت داستان دوم) بدون پایان مشـخّصـی تمام می‌شـود. می‌توان گفت هر داسـتانی، دو داستان است و یا دو روایت درونی دارد به همین دلیل در «دالان هزارپا» قصّـه با «رسـم» گفته شده است. داستان‌نویس با این ظرافت یا نازک‌کاری به عمق مطالب و شخصیّت‌ها نَقب می‌زند. نباید توقّع داشت که داستان‌های کلباسی به پایانی مشخّص برسند. هیچ سـرنوشـتی در زندگی به جایی نمی‌رسـد و حقیقت، این است که ظرافت هنر در مینیاتور، هنر جدید نقّاشـی (که تصـویر را کنار می‌گذارد و به چیز دیگری می‌رسد) و داستان جدید (که داستان ابعاد دیگری از زندگی یا کاوش در درون مطالب اسـت؛ درحالی‌که سـاختار، رعایت می‌شـود؛ امّا عمق دارد و کاوش لزوماً درون‌کاوانه یا فرویدی نیسـت؛ بلکه بازبینی ریزه‌کاری‌های درون انسـان یا شـخصیّت‌هاست) تجسّم می‌یابد. هنر داسـتان، سـاده و گزارش‌وار نیست و درواقع گذشتن از گزارش و رسیدن به چهره دیگری از زندگی است.

در رمان و داسـتان‌های مدرن، عدم قطعیّت در طرح یا پیرنگ، بیشـتر به صـورت پایان نامتعیّن متبلور می‌شـود. به سخنی دیگر، عاقبت شخصیّت اصلی در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند. این ویژگی، برگرفته از ناپایداری و بی‌ثباتی نهضـت مدرنیسـم است. داستان «سفر حجمی در خطّ زمان»، روایت دو داستان است. راوی در ابتـدای داســـتـان، مقدّمه‌ای می‌چیند و داســـتان دوم را روایت می‌کند؛ امّا هیچ کدام از این دو

داستان، پایان مشخّص ندارند. راوی در زمستان سرد، کنار منقل رها می‌شود و شخصیّت دوم داستان نیز درحالی‌که دلش نمی‌خواهد خودکشی کند، چون هیچ کس مانع او نشده است، سوار تاکسی می‌شود و می‌رود (کلباسی، ۱۳۸۰: ۵۹). برای کلباسی همچون گلشیری و صادقی، تکنیک و شیوه‌ی روایت و چگونگی نوشتن داستان، مهم بود. او می‌داند که شیوه‌ی اجراست که ضمن عادت‌زدایی از خواننده، باعث گیرایی و تازگی داستان می‌شود.

جریان سیّال ذهن، تکنیکی در داستان‌نویسی است. در این نوع داستان‌ها، واقعیّت و سیر داستان از مجرای ذهن قهرمان اثر بیان می‌شود و سیر داستان، تابعی از آشفتگی ذهن قهرمان داستان است. سیر خطی زمان در داستان مرتّب نیست و حوادث داستان، انسجام ندارد. اغلب حضور نویسنده در داستان، کمرنگ است. فراوانی راوی اوّل شخص در آثار کلباسی (۷۸ درصد از کل داستان‌های کلباسی با زاویه‌ی دید اوّل شخص روایت می‌شوند) شاید ریشه در نحوه‌ی روایت‌های او دارد. کلباسی با استفاده از تکنیک سیّال ذهن و استفاده از زاویه‌ی دید اوّل شخص به خوبی توانسته است داستان در داستان خلق کند. او در داستان‌های خود، سفرهای ذهنی بسیاری را انجام می‌دهد «مکتوب میرزایحیی»، نمونه‌ای از این سفرهاست؛ مرور خاطرات در ذهن راوی و رفت‌وبرگشت‌های متوالی که در داستان‌های او دیده می‌شود، باز نوعی سفر ذهنی است. شخصیّت‌ها اغلب از جامعه، فاصله دارند. در «ویستا»، «مکتوب میرزایحیی» و «او» آدم‌هایی که نمی‌توانند باعث همدردی دیگران شوند، با جنون و مرگ مواجه می‌شوند.

کلباسی، واقعیّت را در کنار طنز بیان می‌کند و تلاش می‌کند با زبانی که به ظاهر جدّی است؛ امّا لایه‌هایی از طنز را به همراه دارد، بی‌اهمّیّتی وقایع را گوشزد کند. داستان «ماهنامه‌ی دقایق»، گواه این است؛ ماجرا با تلفنی ناگهانی در ساعت سه و نیم بامداد خرداد ۱۳۶۵ شروع می‌شود. به طور شفاهی، آن هم تلفنی، سردبیرِ ماهنامه‌ی دقایق را به علی‌اکبر جویندگان ابرقویی، دانشجوی معماری ابلاغ می‌کنند. در ساعت سه و چهل‌وهفت هشت دقیقه، بسته‌ی سنگینی توی آپارتمانش پرت می‌شود. این طور ماهنامه‌ی دقایق به دستش می‌رسد. از او می‌خواهند بهای صد شماره‌ی دریافتی را به حساب ماهنامه واریز کند. وقتی نام خودش را با حروف ریز بعد از اسم صاحب‌امتیاز می‌بیند، سَر از پا نمی‌شناسد. او که آدم جاه‌طلبی است، از این موقعیّت بادآورده خوشحال می‌شود. نامه‌ای می‌نویسد تا برود و وظایف سردبیری را به عهده بگیرد؛ امّا نشانی ماهنامه‌ی دقایق، تنها یک شماره‌ی صندوق پستی است. شوق و ذوقش دیری نمی‌پاید. مزاحم‌های تلفنی‌اش زیاد می‌شوند. همه می‌خواهند شعر و داستان و مقاله‌شان را در ماهنامه‌ی دقایق چاپ کنند. بلایی به سرش می‌آید که اشتهایش را از دست می‌دهد و نمی‌تواند غذا بخورد. انگار کسانی با این ماهنامه، قصد جانش را دارند. سر و کارش به بیمارستان می‌کشد. از سردبیری استعفا می‌کند و می‌خواهد دیگر ماهنامه را برایش نفرستند. از خانه بیرون می‌زند. وقتی برمی‌گردد، داستان این گونه تمام می‌شود: «...

پشت در، باز بسته‌ای افتاده بود. با ناخن و دندان به جان بسته افتاد. شماره‌ی جدید ماهنامه از لفّاف بیرون ریخت. ورق زد. صفحه‌ی سه، کماکان مثل سابق بود. در صفحه‌ی سه، اسم او زیر اسم مدیر مجلّه چاپ شده است. سرمقاله هم به قلم او بود: «روشنفکران هرگز صحنه را ترک نمی‌کنند.» (کلباسی، ۱۳۹۶: ۳۴)

پرهیز از عشق در اغلب داستان‌های کلباسی دیده می‌شود. او معتقد است که عشق در دست نویسندگانی آن چنانی، خوار شده است و عمداً از مطرح کردن عشق خودداری می‌کند (کلباسی، ۱۳۸۸: ۱۷۸)؛ اگر در داستانی نیز عشقی مطرح می‌شود در لفّافه گفته می‌شود. ویستا، آزار مراق، مکتوب میرزایحیی، مضمونی عاشقانه نیز به همراه دارند.

فهمیدن تمثیل‌ها و کشف نشانه‌های کنایی در دنیای داستانی توصیف‌شده، اهمّیّت دارد. داستان «صورت ببر»، این گونه پایان می‌یابد «چرخش ستارگان ابدی نیست و ببر از صورت‌هایی است که باز نمایان می‌شود» (ص ۷۵). در آسمان، صورت فلکی به نام صورت ببر وجود ندارد (مصفّا، ۱۳۸۸: ۴۷۸)؛ امّا در بند قبلی اشاره می‌شود که ببر را سگ‌های شکاری محاصره کرده بودند. سگانی در صورت فلکی دب اکبر و اصغر، خرس‌ها را دنبال می‌کنند (همان:۴۰۲). داستان «او» نیز از چنین زبان نمادین و تمثیلی بهره می‌برد. جالب است که در اوّلین مواجهه با متن کتاب، شکلی از تأویلِ این نام عجیب برای خواننده آشکار می‌شود. در آغاز «او»، چنین می‌خوانیم: «با یاد شادروان مادرم که همیشه با من است. مادری که از این جهان چیزی جز ستم، مشقّت و رنج نصیب او نشد.» شکل طبیعی و بیان معمول چنین جمله‌ای بی‌شک این گونه نخواهد بود. بی‌شک ضمیر «او» در این جمله، نقشی تأکیدی و حتّی نمایشی- نمادین دارد. «او» خود را نمایش می‌دهد تا مخاطب به معناهای دیگر و متفاوت آن نیز بیندیشد. طبیعی است که جای این «او» می‌بایست یک حرف ساده قرار می‌گرفت، یعنی «ش». این جمله را در کلام طبیعی چنین می‌نویسیم: «مادری که از این جهان چیزی جز ستم، مشقت و رنج نصیبش نشد.» در این مجموعه داستان، «او» از جمله داستان‌هایی است که بدل به استعاره می‌شود و همان طور که نویسنده در جای‌جای داستان اشاره می‌کند، «او» فرزند شرایط وخیم جنگ است و ما با داستانی مواجهیم که شیوه‌ی مقطع گویی، پنداشت‌های گسسته راوی و تکه‌تکه کردن و زبان معترض‌گونه پدر (کسی که فرزندی دارد که به شکل حیوان توصیف شده است) به کار برده است. کلباسی در «او»، گویی سینیِ بزرگی برابر خوانندگان گرفته است و خاطراتی آکنده از اندوه را تعارف می‌کند. خاطراتی سرشار از بن‌مایه‌هایی تنهایی و انزوا که گاه برای مخاطب آشنا به نظر می‌آید. از سوی دیگر، خرده روایت‌هایی که کلباسی در این کتاب از مرگ برای خواننده روایت می‌کند، خطّ ارتباطی دیگری است با حافظه‌ی تاریخی مخاطب؛ چراکه در بسیاری از این موارد، داستان‌های کلباسی، یادواره‌ای است از شخصیّت‌های بنام ادب معاصر. برای نمونه در داستان «شولای خاک»، روایتی از تنهایی فردی می‌خوانیم که می‌خواهد بر سر تشییع جنازه‌ی شاملو حاضر شود.

متن‌های داستانی کلباسی در اغلب داستان‌ها به شعر نزدیک می‌شود: «و سخت بود. حتّی ایستادن در مکانی که خورشید آن گونه تسلّط بزرگ خویش را دریافته است. سخت بود و گزنده بود، دانستن این حقیقت که چیرگی خورشید، زمان را سوخته بود و هم مردی را که آفتاب ظهر در پشت شیشه‌های عینک او، سرخ است و خونی» (هنگام سایه در تابستان؛ کلباسی، ۱۳۸۸: ۷۵). «من، فراموشی را پذیره نشدم؛ زیرا که می‌دانستم عظیم گناهی است» (همان) این تعبیر شاعرانه از داستان که «داستان تجربه‌ای زبانی است و اتّفاقی است که در زبان می‌افتد» (همان: ۱۷۱)، شبیه به تعریف شفیعی کدکنی از شعر است: «شعر، حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ۳)؛ کلباسی، داستان را نوعی بیانی شاعرانه از زندگی می‌داند؛ البتّه بیانی که هم می‌تواند زیبا باشد و هم نازیبا.

شتابی شگفت در نقل داستان‌ها دیده می‌شود. جملات کوتاه در اغلب داستان‌های کلباسی، این شتاب و اضطراب را به خواننده نیز منتقل می‌کند. کلباسی، اصرار عجیبی دارد که هیچ چیز زائد در جمله‌های او دیده نشود. در اغلب این جمله‌ها هیچ کلمه‌ای را نمی‌توان حذف کرد. او در کمال ایجاز، داستان می‌نویسد؛ «خیره می‌ماندم. خدایا چه بودم من؟ خدایا چه شدم من؟ جانداری عجیب. جانداری نه در دایره‌ی خلقت جانداران. از آن انواع نادر؟ کمیاب؟ ماهی پستانداری شاید یا پرنده‌ی پستاندار، وال یا خفّاش؟ یا هیچ‌کدام...» (کلباسی، ۱۳۸۸: ۴۲).

در داستان «پرتره» این بیان ایجازگونه با جستجوگری راوی داستان و شتاب او، هم‌خوانی دارد؛ «به جایی که نقّاش روس ایستاده بود نگاه کردم؛ خبری از او نبود دیگر. دور خود چرخ زدم، بالا و پایین رفتم، نبود. چند متری میان جماعتی که از سوز سرد می‌گریختند، دویدم، نبود که نبود. انگار که قطره آبی به زمین چکیده. نه پولی گرفته بود و نه حتّی وداعی. در آن هوای دم‌کرده‌ی مه‌آلود گم‌وگور شده بود» (کلباسی، ۱۳۹۰: ۴۰).

در بررسی پیرنگ داستان‌های کلباسی باید دقّت کرد که وی غیر از استفاده‌ی کنایی و دوپهلو از اسطوره‌ها، دو داستان را به نام دو شخصیّت اسطوره‌ای نام‌گذاری کرده است: «ویستا» و «بازگشت آناهیتا»؛ ویستا با لحن محاوره‌ای، گویی ادامه‌ی «مراسم» است. این داستان، زن آرمانی و اساطیری را مطرح می‌کند؛ نوجوانی که به دروغ، خود را عاشق زنی خیالی به نام ویستا معرّفی می‌کند. ویستا، ایزد بانوی آتش در اساطیر رومی که با هستیای یونانی، یکی است؛ ویستا، حافظ زندگی خانوادگی و نیک‌بختی مملکت است؛ در معبد ویستا، آتش همیشه روشن بود و دوشیزگان معبد، آن را پاس می‌داشتند (کلباسی، ۱۳۸۰: ۱۷۹). نوجوان که در جریان بمباران هوایی، دچار آسیب‌دیدگی شده است، از کابوسی به کابوس دیگری وارد می‌شود. ویستای او، کولی یک‌چَشمی است که بر اثر بمباران کشته شده است. حادثه‌ای که مرحله‌ی گذر از خیال‌پردازی نوجوان به دنیای تلخ واقعیّت را بیان می‌کند: «این داستان، واکنشی است

نسبت به جنگ و قربانیان بی‌دفاع آن و نسبت به آنچه نیک‌بختی جامعه را تاراج می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۴۶۲).

در داستان «بازگشت آناهیتا»، دکتر منتظر آمدن دخترش است. این انتظار، طولانی شده است؛ همان طور که خشک‌سالی طولانی شده است؛ مردم او را مسخره می‌کنند؛ امّا او چشم‌انتظار دختر و آب است. روزی که او برمی‌گردد، همان روزی که آب در کوچه جاری می‌شود. «دختر دکتر، وقتی آب صاف می‌شود و شفّاف و ریگ‌های ته جوی برق می‌زند، با چمدان کوچکش، ناگاه سر می‌رسد... یکی می‌گوید دختر دکتر مثل آب تازه، پاک و زیباست... {دکتر} زمزمه‌وار با خود می‌گوید: بوی او، بوی آب است و باران... چه خوب آمدی دخترم همراه آب. پس از سال‌ها خشکی و تشنگی... این آناهیتای من است که می‌آید؛ آمدن مبارک دختر!» (کلباسی، ۱۳۹۰: ۱۶). آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی، نگهبان عنصر آب است. در اوستا به صورت دوشیزه‌ای بسیار زیبا و بلندبالا و خوش‌پیکر توصیف شده است (یاحقّی، ۱۳۸۹: ۸۱۵).

پایان‌های غیر قطعی و به نوعی باز و درعین‌حال قَوی، ویژگی اغلب داستان‌های اوست؛ پایان قَوی داستان «شولای خاک» به شعر نزدیک می‌شود: «با چرخش باد، برف‌روبه‌های سبک در هوا می‌چرخد. درخت‌ها اکنون به جانب باد خمیده‌اند. شعله‌های شمع را وزش باد می‌بَرَد. امام‌زاده طاهر در تاریکی در ظلمات فرو می‌رود. فقط صدای کلنگِ گورکَن است که می‌آید. «بوم... بوم» (کلباسی، ۱۳۹۶: ۱۷). پایان داستانِ «او» هم قَوی است: «سرباز، بر بالاترین پلّه‌ی بانک، دو دست را بالا برد و «او» را سر دست کرد و رو به مردم نشانش داد. حالا صورت او رو به مردمی بود که هر لحظه بیشتر می‌شدند. صدای حیرت‌زده صیحه‌ای آمد و خاموش شد. ناگاه سکوت جای فریاد و قیل‌وقال را گرفت. پیچ رادیوی ماشین را بی‌اختیار چرخاندم. گوینده گفت: «... و معنی و مفهوم آن، این است که حمله‌ی هوایی انجام خواهد شد به پناهگاه بروید.... رادیو را بستم و سَرم را روی فرمان گذاشتم که روزنامه، روش بود» (کلباسی، ۱۳۹۶: ۶۰).

۲-۴- زاویه‌ی دید

ویژگی داستان‌های کوتاه کلباسی، فراوانی زاویه‌ی دید اوّل شخص است. «اوّل شخص، یک ضمیر نیست؛ بلکه نحوه‌ی نگریستن به دنیاست» (کلباسی، ۱۳۸۸: ۱۸۸). نویسنده‌ی مدرن در بیان اوّل شخص به اشیا و زندگی نزدیک می‌شود. او به خاطر آرمان و تبلیغ، داستان نمی‌نویسید. این راوی به خلوت انسان در داستان مدرن وارد می‌شود. تنهایی راوی در داستان «صورت ببر»، تنهایی عمّه مُنوّر در «آزار مراق» نمونه‌هایی از این خلوت‌هاست. «فقط راه می‌افتم... می‌آیم... می‌آیم... نمی‌فهمم چه قدر راه می‌روم...

کجا هستم... کجا دارم می‌روم... فقط گاه‌گاه تق‌تق باران را روی موزاییک پیاده‌روهای می‌شنوم که تند می‌شود، کند می‌شود...» (نوروز آقای اسدی؛کلباسی، ۱۳۹۶: ۸۵).

جدول زیر زاویه‌ی دید به‌کاررفته در داستان‌های کلباسی را بهتر نشان می‌دهد.

مجموعه	عنوان داستان	زاویه‌ی دید
مثل سایه مثل آب (۱۳۸۰)	غول در خیابان کاف	اوّل شخص
	ورقی از دفتر خاطرات خدمتگزار مخصوص آقا	اوّل شخص
	سفر حجمی در خطّ زمان	اوّل شخص
	هنگام سایه در تابستان	دو راوی دارد اوّل شخص و سوم شخص
	بوته‌های بی‌نام	اوّل شخص
	مثل سایه، مثل آب	اوّل شخص
	بعدازظهر آقای کمالی	سوم شخص
	مراسم	اوّل شخص
	مکتوب میرزایحیی	اوّل شخص
	ویستا	اوّل شخص
	اسکلت‌های بلورآجین	اوّل شخص
	من دیگر نمی‌شنوم	اوّل شخص
	دادا	اوّل شخص
صورت ببر (۱۳۸۸)	گزارش میرزااسدالله از باغ ملّی	اوّل شخص
	مکتوب میرزایحیی	چاپ‌شده در: مثل سایه، مثل آب
	صورت ببر	اوّل شخص
	این وصلت فرخنده	اوّل شخص
	خون طاووس	اوّل شخص
	مزد ترس	سوم شخص
	داستان باران	سوم شخص
	دل از من برد و روی از من نهان کرد	اوّل شخص
	سیل صالح‌آباد	اوّل شخص

مجموعه	عنوان داستان	زاویه‌ی دید
نوروز آقای اسدی (۱۳۹۰)	بازگشت آناهیتا	اوّل شخص و سوم شخص
	ناظم موشی و حوض چوق انار	اوّل شخص
	پرتره	اوّل شخص
	آزار مراق	اوّل شخص
	خواهرم لاله	اوّل شخص
	پیرمرد و دریا (روایتی دیگر)	سوم شخص
«او» (۱۳۹۶)	شولای خاک	اوّل شخص
	ماهنامه‌ی دقایق	سوم شخص
	ایستگاه پایانی	اوّل شخص
	او	اوّل شخص
	نوروز آقای اسدی	اوّل شخص
	خون طاووس	چاپ‌شده در: صورت ببر
	بعدازظهر آقای کمالی	چاپ‌شده در: مثل سایه، مثل آب
	در سایه‌سار غروب	سوم شخص
	رجل مشروطه	سوم شخص
	دالان هزارپا	سوم شخص

از ۳۵ داستان، هشت داستان (۲۲ درصد) به صورت سوم شخص روایت شده‌اند. در داستانی که روایت به عهده‌ی راوی درون داستان است و داستان از زاویه‌ی دید اوّل شخص روایت می‌شود، نویسنده به راحتی به عمق ذهن راوی وارد می‌شود. این نوع زاویه‌ی دید با جریان سیّال ذهن، همخوانی بیشتری دارد. کلباسی با بهره‌گیری از این نوع روایت، توانسته است افکار و ذهنیات راویان داستان را به بهترین شکل بازگویی کند. هنگامی‌که اوّل شخص داستان را نقل می‌کند، ماجراهای غریب و خارق‌العاده که باور کردن آن برای خواننده مشکل است تا حدود زیادی، قابل پذیرش جلوه می‌دهد و این باور خواننده به دلیل آن است که خود راوی که داستان را نقل می‌کند، در ماجرا، نقش عمده و قابل توجّهی داشته است. دومین مزیتی که روایت از طریق زاویه‌ی دید اوّل شخص دارد، این است که چون راوی ماجرا از دید خود، داستان را نقل می‌کند، در بیان احساسات و هیجان‌ها و تجربیاتش می‌تواند رابطه‌ی صمیمی‌تری با خواننده برقرار کند و از این طریق، داستان می‌تواند بر خوانندگان، تأثیر بیشتری بگذارد تا داستانی که از زاویه‌ی دید سوم شخص نقل شده است.

۳-۴- شخصیّت‌پردازی

کلباسی، شخصیّت‌های داستانی خود را به خوبی می‌شناسد و همین، عامل موفّقیّت او در نوشتن داستان است. نمونه‌ی کاملی از معرّفی شخصیّت را می‌توان در شخصیّت‌های داستان «نوروز آقای اسدی» مشاهده کرد. این شخصیّت‌ها در یک یا دو جمله به خوبی معرّفی می‌شوند. داستان، این گونه شروع می‌شود: «شب‌های تعطیل نوروز است و وضع من از همیشه بدتر. دخترها را یکی‌یکی خانه‌ی شوهر فرستاده‌ام و حالا فقط پسر در خانه‌ام مانده است. خانواده‌ی پدری‌ام، دسته‌جمعی از دهات فریدن و دامنه و گنجار آمده‌اند. دامادها و برادرزن‌هام هم عیددیدنی آمده‌اند و رفتن‌شان معلوم نیست. با این وضع در خانه‌ی ما که زنم اسمش را گذاشته «قوز»، سگ، صاحبش را نمی‌شناسد» (کلباسی،۱۳۹۶: ۶۱). این شروع، چهار ویژگی دارد: معرّفی شخصیّت اصلی داستان؛ معرّفی گره و مشکل داستان؛ زمان و مکان داستانغ نوع داستان. نویسنده با چند جمله، شخصیّت‌ها را می‌سازد؛ چه آن‌ها که در صحنه‌اند و چه کسانی که غایب‌اند.

نگاه کلباسی به داستان و طرز برداشت و نحوه‌ی شخصیّت‌پردازی او را می‌توان از نگاهی که به آثار هدایت و صادقی دارد، دریافت کرد. در مقایسه‌ای بین داستان‌نویسان پیشگام همچون مراغه‌ای، طالبوف، جمال‌زاده از آن‌ها به عنوان کسانی یاد می‌کند که فردیّت در داستان‌هایشان مطرح نیست. آنچه می‌نویسند، دیگران هستند؛ امّا انسان هدایت «ناگهان چهره می‌نماید. فاصله را برمی‌دارد و گریز میزند به خود. این است که صادقی، خلف صادق هدایت است» (کلباسی، ۱۳۸۸: ۱۷۳). صادقی، کسی است که «عمقی تازه میزند به انسان‌های خودش» (همان) او با آدم در تنهایی‌اش رو به رو می‌شود.

شخصیّت‌های داستان با عنوان داستان، هم‌خوانی دارند؛ «غول در خیابان کاف» در قالبی تمثیلی مسأله‌ی اعتراض اجتماعی را مطرح می‌کند. حرکت از جنوب به شمال، این تفاوت طبقاتی را نشان می‌دهد. در جنوب، برگ درختان زرد است و آسفالت‌ها، شکسته (کلباسی، ۱۳۸۰: ۲۴). «تمامی شمال که اختصاص دارد به خانه‌های کم وبیش سرسبز عریض و طویل و اتومبیل‌های بزرگ و ... و تمامی جنوب پر است از شاش و عفونت و خانه‌های قوطی‌کبریتی یک‌شکل و ...» (کلباسی، ۱۳۸۰: ۳۰). در آغاز داستان، نویسنده، بخشی از مرموز ۲۲ عهد عتیق را ذکر کرده است. لحن داستان در عین جدّی بودن، لایه‌ای از طنز را نیز به همراه دارد؛ «کسی نیست نقش مؤثّر و زحمات طاقت‌فرسای و شبانه‌روزی آقای پرویز رادمند ثانی را در رفت و روب و جمع‌آوری زباله و تهیّه و نصب چند عدد صندوق خاکروبه در نقاط مختلف (مخصوصاً در نقاط شمالی) و نیز رسیدگی به مشکل برق و آب و تلفن را فراموش و یا حتّی انکار نماید. بعید نیست که بعضی از هم‌خیابانی‌های عزیز در اینجا به من ایراد گرفته، بگویند که اغلب شب‌ها در تاریکی به سر می‌برند؛ بی‌آب می‌شوند و تلفن قطع می‌شود؛ لیکن چون من به حرف‌ها، وعده‌ها و قول‌های

آقای رادمند ثانی، اطمینان صد در صد و حتّی بیشتر دارم، در اینجا صراحتاً اعلام می‌کنم که مدّتی به طول نمی‌انجامد که همه‌ی این مشکلات و مسائل به دست با کفایت ایشان حل‌وفصل بشود و بالاخره خیابان کهن‌سال ما در آتیه‌ای نه چندان دور، در میان اقران به صورت خیابانی آباد و سعادتمند ظهور کند» (کلباسی، ۱۳۸۰: ۲۰).

داستان در سه بخش و هفت‌بند گفته می‌شود: مقدّمه بر غول خیابان کاف، روایت‌های شمال خیابان کاف و روایت‌های جنوب خیابان کاف. غول این خیابان، بچه‌های دبستان فردای روشن هستند که پچ‌پچ می‌کنند و در مقابل بسته شدن مدرسه ایستادگی می‌کنند. داستان بسته شدن دبستان از دو زاویه روایت شده است؛ از دید شمالی‌ها و از نگاه جنوبی‌ها. کلباسی در قالب طنز، فرآیند تاریخ‌نویسی را به نقد می‌کشد. تاریخ را نه حوادث، بلکه مورّخان می‌سازند.

داستان «هنگام سایه در تابستان»، ۲۲ بند با دو راوی دارد. روایت، کاملاً غیر خطّی است. زاویه‌ی دید از اوّل شخص به سوم شخص تغییر می‌کند. تغییر زاویه‌ی دید در داستان به صورت زیر اتّفاق می‌افتد:

بند	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲
زاویه	سوم	سوم	اوّل	سوم	سوم	سوم	اوّل	اوّل	سوم	اوّل	اوّل	سوم	سوم	اوّل	اوّل	سوم	اوّل	سوم	اوّل	سوم	اوّل	سوم

بندها، کامل‌کننده‌ی اطّلاعات یکدیگر هستند؛ راوی سوم شخص، حرکت ذهنی راوی اوّل شخص را کامل می‌کند و راوی اوّل شخص، علّت و انگیزه‌ی اتّفاقات روایت‌شده از سوی راوی سوم شخص را نشان می‌دهد. زبان داستان، کهن است و انباشته از ترکیب‌هایی همچون «هستی بی‌حاصل» (کلباسی، ۱۳۸۰: ۷۶)، «پوشش چرکین سایه‌های درختان تابستان»، «تابستان بی‌مرگی» (همان)، «شولای ژنده» (همان: ۷۸)، «جنون آفتاب تابستان» (همان: ۷۹)، «وادی ایمن» (همان: ۸۰).

کلباسی، عنوان داستان را مرحله‌ای مهم از ساخت داستان می‌داند (کلباسی، ۱۳۸۸: ۱۷۷). این عنوان‌ها با شخصیّت اصلی داستان، هم‌خوانی دارند. چندین داستان کلباسی نام‌هایی برگرفته از شعری معروف دارند: اسکلت‌های بلورآجین (۱۳۸۰: ۱۹۷)، دل از من برد و روی از من نهان کرد (۱۳۸۸: ۱۳۹). و سفر حجمی در خطّ زمان (۱۳۸۰: ۵۹). نام این داستان برگرفته از شعر فروغ است. حجم، همان راوی داستان است که می‌خواهد با تریاک خودکشی کند. سفر حجم در این داستان با سفر دیگران، سنخیتی ندارد.

نویسنده با انتخاب نام «اسکلت‌های بلورآجین»، فضای سفیدی در داستان‌ها به وجود می‌آورد که خواننده باید پرکند. در این داستان، عنوان و فضای داستان، بخشی از شعر زمستان اخوان را به ذهن راوی می‌آورد. راوی فقط این را می‌داند. بقیه را خواننده باید تکمیل کند. داستان، این گونه شروع می‌شود: «ابر بود یا بخار، نمی‌دانم و من زیر ابر، زیر موج بخارآب، خفه می‌شدم. دست و پام خشکیده بود. مُرده بود و

من، چَشـــمم را می‌بســـتم. خواب بودم یـا بیـدار؟ پلـک‌هایم را به زحمت بازمی‌کردم و پیش رو را نگاه می‌کردم. جـایی کـه انگـار زمین دهن بازکرده بود و آدم‌ها را بلعیده بود (کلباســـی؛ ۱۳۸۰: ۱۹۹). راوی داسـتان با دختری تصـادف کرده اسـت و از صحنه گریخته است. در عالم توهّمی خودش متوجّه می‌شود موتورسواری او را تعقیب می‌کند. او، خود را همانند اسکلنیکوف[۱] قاتل می‌بیند که پیرزنی را کشته است. در جریان این فرار، او زندگی خود و کشـته شـدن زنش را در بمباران به یاد می‌آورد. او در روز حادثه‌ی بمباران، نگران کیفی اسـت که در آن، دفترچه‌ی بسـیج اقتصادی و کوپن‌هایش را قرار داده است (همان: ۲۰۶) داستان، روایت خطّی ندارد و حادثه‌ی تصادف و کشته شدن همسر راوی به تناوب روایت می‌شوند. تغییر صحنه‌ها به خوبی اتّفاق می‌افتد رَدّ خون به‌جامانده بر روی چرخ، مرد را به روز کشته شدن همسرش می‌برد.

«من دیگر نمی‌شـنوم»، داسـتانی اسـت هم سیاسی و هم فلسفی؛ امّا سیاسی صرف نیست. فلسفی صرف هم نیسـت. داسـتان نسـل‌هاست. گذشته با امروز تلفیق می‌شود راوی با تاریخ معاصر می‌آمیزد: مادربزرگ (فرش)، نمادیســت از هویت ایرانی که به تاراج می‌رود. فرش، راوی تاریخ ایران اســت و با حوادث مهم تاریخی ایران هم‌سـن است از قتل امیرکبیر می‌گوید تا پیدا شدن جسد نویسنده‌ی معاصر میرعلایی (همان: ۲۲۸).

مرگ‌اندیشـی و علاقه به مرگ در پرورش شـخصیّت‌های داستان، تأثیرگذار است. کلباسی در داستان «پیرمرد و دریا (روایتی دیگر)» که نوعی بازنویسی است، مرگ‌اندیشی را به نمایش می گذارد. پیرمرد در جنگ با ماهی شـکسـت خورده اسـت و دیگر نمی‌خواهد به سـاحل برگردد. ماهیگیر از دائوی مهربان می‌خواهد «او را با خود ببرد» و «گم شـد و چند زمانی بعد دریا از جوش‌وخروش افتاد، کف‌ها به سـاحل غلتید و دریای شب ناگهان آینه‌ای شد سیاه، گفتی هیچ اتّفاقی نیفتاده بود» (کلباسی، ۱۳۹۰: ۹۲).

۴-۴- درآمیختگی واقعیّت با خیال

تلاش نویسـنده برای دخالت در روایت راوی داسـتان، آمیختن گذشته با زمان حال، بیان اسطوره‌ها در متن داستانی که حوادث امروزین را نقل می‌کند، از ترفندهای کلباسی برای آمیختن واقعیّت با خیال است.

نویسنده در نقش راوی در روایت دخالت می‌کند. دخالت راوی در فرایند داستان به گونه‌ای است که گویا او می‌داند داستان را برای «من خواننده» نقل می‌کند. گویا او با دخالت خود می‌خواهد به سردرگمی خود و راوی داسـتان اشـاره کرده باشد. برای نمونه در «آزار مراق» بعد از مقدّمه‌چینی درباره‌ی عمّه مُنوّر، راوی می‌گوید: «مقدّمه باید با ذیل تناسب داشته باشد... مرا به خاطر جوانی و خامی‌ام ببخشید... این جمله را به کی گفته بودم؟ چرا گفته بودم؟ اصلاً به یاد نمی‌آوردم» (کلباسی، ۱۳۹۰: ۴۴). کلباسی با این مقدّمه و

۱- Esklnikof.

نوع دخالت خود در داستان، خواننده را آماده می‌کند با شخصیّت عجیب‌وغریب راوی رو به رو شود تا از کارهای عجیب و تصوّرات مبهم او، دچار شگفتی نشود.

«بوته‌های بی‌نام»، روایت داستان غیر خطّی است و حوادث داستان به صورت درهم ذکر می‌شوند. در جریان اتّفاقات در اتاق انتظار مطب، راوی داستان باغبان، دختر او و حسن‌آقا را هم ذکر می‌کند. توجّه به نشانه‌های کنایی در این داستان برای فهمیدن داستان، اهمّیّت خاصی دارد. اعتراض با طبقات اجتماعی در ذهن منشی دکتر بیان می‌شود: منشی برای زنی جوان و تیره‌بخت، پرونده‌ی پزشکی آماده می‌کند و در ضمن به بوته‌های بی‌نامی که دکتر با هزینه‌های گزافی از هلند آورده است، می‌اندیشد. بوته‌ی بی‌نام، کنایه از همان زن مُطَلّقه و شوربخت است. نویسنده با استفاده از جزئیّات آشنا، داستان کنایی زیبایی آفریده است (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۹۹).

راوی «ورقی از دفتر خاطرات ضیا خدمتگزار مخصوص آقا» به گونه‌ای جدّی با رگه‌هایی از طنز جریان زندگی خود را نقل می‌کند. پدری که به علّت ایستادگی در برابر حاکمان، سَر به نیست شده است. مادری که در خانه‌ی همان اربابان، کلفتی می‌کند.... شخصیّت ثروتمند این داستان گویی از اجداد ساکنان شمالی در «داستان غول در کف خیابان کاف» است؛ نام این ارباب، رادمند بزرگ است. راوی داستان با بی‌تفاوتی تمام، سرگذشت خوار شدن خانواده‌اش را بیان می‌کند و این بی‌تفاوتی راوی، آزاردهنده است (کلباسی، ۱۳۸۰: ۴۷).

در داستان «مثل سایه، مثل آب»، کلباسی با استفاده از امکانات بیان کودکانه به ترس‌های عادی شده زندگی، حال و هوای خاص می‌دهد. این داستان بر اساس خاطره‌ای از دوران کودکی شکل گرفته است. خشک‌سالی که گل و گیاه را از بین می‌برد، چاه‌های آب را می‌خشکاند و رابطه‌ی همسایگان را خصمانه می‌سازد. فضایی غم‌انگیزی می‌آفریند که کم‌کم کودک روایتگر را نیز درگیر ماجرایی می‌کند که دارد تعریف می‌کند. مرگ در داستان، حضوری چشمگیر دارد؛ تابستانی خشک و پاییز بدون بارندگی، مرگ ماهی‌ها و مادری که «آب چاه داشت می‌خشکید و مادر نمی‌دانست چه کند. اَخم می‌کرد. ما را کتک می‌زد. ساعت‌ها رو به قبله دعا می‌خواند و گریه می‌کرد. از خدا می‌خواست که مردم گنه‌کار شهر را ببخشد» (کلباسی، ۱۳۸۰: ۱۱۱). آدم‌ها می‌میرند و مادر راوی، مانع استفاده مردم از چاه آب منزلشان می‌شود. تمام امید مردم به مُقنّعی است که می‌گویند معجزه می‌کند؛ امّا او هم در چاه می‌میرد (همان: ۱۲۲). حضور راوی در این داستان، کاملاً کمرنگ و بی‌تأثیر است و از جایگاهی ثابت، تمام حوادث داستان را بازگو می‌کند. نویسنده با فضاسازی و توصیف پژواک اطراف خود به خوبی مخاطب را برای بازگو کردن داستان آماده می‌سازد.

داستان «بعدازظهر آقای کمالی»، مروری بر زندگی تباه‌شده‌ی یک انسان است. در فضایی ناتورالیستی و مشمئزکننده (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۳۶۱). گویی همه چیز در کابوسی می‌گذرد. زمان، ساکن است و مردابی است که از لئامت مَرد و پذیرا بودن زن ساخته شده است. آدم‌های این داستان، تمام زندگی را باخته‌اند و هدر رفته‌اند.

اسم داستان کوتاه «مراسم» در دنیای سخن (۱۳۶۷) به صورت جدا از هم چاپ شده بود: «م ر س ا م» که نشان‌دهنده‌ی آن است که با تجربه‌ی ازهم‌پاشیدگی زندگی مواجهیم (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۰۴). داستان را پسرکی روایت می‌کند که همراه پدر در مراسم کفن‌ودفن یکی از پسرعموها شرکت می کند؛ امّا درنهایت، خود و پدرش، قربانی مراسمی بی‌رحمانه می‌شوند. پسر به هنگام گذر از دالان تاریک خانه‌ی کهن اشرافی که القاکننده‌ی حس گیرافتادگی است، پدر را گم می‌کند. –این دالان در داستان «هزارپا» نیز تکرار می‌شود– و خود به تنهایی در مراسم شرکت می‌کند. فضای داستان، آمیختگی واقعیّت و کابوس را نشان می‌دهد. پسر از هوش می‌رود و وقتی به هوش می‌آید، متوجّه می‌شود که پسرعموها، دستار و ردای پدر را بر او پوشانده‌اند (کلباسی، ۱۳۸۸: ۱۵۴). پسر «دیگری» شده است و او بر سر تابوت پدر حاضر شده است. فضای وهم‌آلود داستان و توصیف مکانی غریب، پسر را درگیر اضطراب می‌کند. در فضایی پرتردید و وهمناک، گویی همه‌ی ماجرا در ذهن پسرکی می‌گذرد که سفری دردناک از سرخوشی کودکانه به درک نیستی و مرگ را از سر می‌گذراند. گویی گذر از دوران کودکی و رسیدن به بلوغ را از دیدی روان‌شناسی فروید نقل می‌کند. این فرایند یادآور عُقده‌ی ادیپ[1] فروید است (ر.ک . فروید، ۱۳۴۳: ۲۲۸).

داستان «مکتوب میرزایحیی» به صورت نامه نوشته شده است. نثر نامه، مُنشیانه و قاجاری است. او، نامه را برای مرادش نوشته است و در آن، راز دل را بیان می‌کند. او، آدم بدبختی است که از سر آشفته‌حالی به نوشتن نامه پرداخته است. او، محقق ادبیّات است و زنش او را به پَستویی در خانه و میان کتاب‌هایش تبعید کرده است. او، همیشه منتظر است؛ و در جستجویی که داستان به آرامی آن را بیان می‌کند. ماهی که به جوی کوچه انداخته‌شده، نمادی از خود میرزایحیی است. وقتی پروین، دختر خدمتکار، وارد زندگی او می‌شود، انگار آب تازه‌ای برای ماهی گرفتار در تنگ می‌شود. او تلاش می‌کند عشق پیرانه‌ی خود را انکار کند. او، خود را مانند شیخ صنعانی می‌بیند که حضور قلبش را از دست داده است. بافت نثر باید با محتوا متناسب باشد. او در این داستان از نثری استفاده می‌کند متناسب با ویژگی‌های راوی داستان و نحوه‌ی زندگی او. او تحصیل کرده است و غرق در عرفان ابن عربی (کلباسی، ۱۳۸۸: ۲۷).

---

[1]- Oedipus.

در داستان «سفر حجمی در خطّ زمان»، راوی تلاش می‌کند داستانی به نام ماندران بنویسید که «سرگذشت یک مَرد که زیر باران به عرق و تریاک و عشق و مثنوی می‌اندیشد. سرگذشت یک زن که زیر باران به مردی فکر می‌کند که عرق می‌خورد و تریاک می‌کشد و مثنوی می‌خواند و او را دوست ندارد. چرا؟» (کلباسی، ۱۳۸۰: ۶۱). نویسنده در داستان، حضور دارد و همه چیز را راوی نقل نمی‌کند «دوستان عزیز، این همه، بیهوده است. داستانی در کار نیست؛ شب‌های زمستان امسال سردترند. کجا می‌شود رفت و خود را گرم کرد» (همان)؛ روایت داستان، خطّی نیست. داستانی در داستانی دیگر نقل می‌شود؛ امّا داستان اوّل به سرانجام نمی‌رسد. داستان دوم، زاویه‌ی دید سوم شخص دارد. سرگذشت آقای نگهبانیان است که قصد خودکشی دارد؛ امّا فضای هر دو داستان، فضای تیره وتار دارند. راوی با رها کردن داستان اوّل، کامل کردن آن را با فضاسازی در داستان دوم به عهده‌ی خواننده می‌گذارد. اسم شخصیّت‌های داستان، حالت نمادین دارند: آقای نگهبانیان به مسیحیّت رو آورده است؛ برادران فدایی‌زاده تقریباً در تمام کارهای اقتصادی دخالت دارند؛ آقای فیل‌زاده که جثّه‌ای بزرگ دارد، با عضلاتی ستبر. شخصیّت داستان دوم درگیر سؤال‌های مهمّی در زندگی است. او فکر می‌کند: چرا مادرش، او را در «تاریک آن سر دنیا» یا در «تاریکی سر آفرینش» نگه نداشت؟ چرا او را به این طرف آفرینش به زیر سایه‌ی «درخت‌های سیب» آورد؟ چرا؟ (کلباسی، ۱۳۸۰: ۶۹).

«بازگشت آناهیتا»، شروعی شاعرانه دارد. مرگ، ستایش می‌شود: «من، مرگ را می‌شناسم؛ مرگ را، وقتی گیاه چسب بر دیوار خانه‌ای در این بن‌بست می‌میرد. بر تنه‌ی خشک دیوار، مرگ که می‌رسد، گیاه چسب خاک می‌شود و برگ‌هایش سبک با باد می‌رود... مرگ، حضوری است صریح و قاطع بر نبض دیواری ته کوچه‌ی بن‌بست» (کلباسی، ۱۳۹۰: ۱۱). مرگ، کوچه‌های خاکی هوای گرفته بوی زباله تکرار می‌شوند؛ و شخیصت داستان با این نگاه رشد می‌کند و پرورش می‌یابد. ستایش مرگ و شخصیّت‌های مرگ‌اندیش در «آزار مراق» نیز دیده می‌شود؛ داستانی است در مورد عشق با روایتی غیر خطّی: «عمّه مُنوّر که ده سال پس از ماجرای سال چهل‌ودو، دار فانی را وداع گفت و به آرزوی همیشگی‌اش دست یافت، می‌گفت دو چیز، آدم را از مصیبت زندگی نجات می‌دهد: خواب کوچک و خواب بزرگ؛ و او برای این که از مصیبت زندگی راحت شود تا رسیدن خواب بزرگ، علی‌ای‌حال به خواب کوچک رفت» (همان: ۴۳).

۵- نتیجه‌گیری

با توجّه به بافت سنّتی جامعه‌ی ایرانی که هیچگاه اجازه نداده است نویسندگان، خارج از آن هنرنمایی کنند، کلباسی توانسته است مدرنیسم را فارغ از سنّت‌های جامعه در داستان‌هایش منعکس کند. او، دوران گذر از سنّت به مدرنیسم را پُشت سر گذاشته است. کلباسی از شیوه‌ی نمادگرایی یا سمبولیسم در خلق

آثار خود استفاده کرده است. در هنر و ادبیّات مدرن، ابهام معنایی، نقش بسیار مهمّی دارد. اسامی اغلب داستان‌های کلباسی، نمادین هستند. او از اسطوره‌ها و یافته‌های روان‌شناسی در خلق داستان کمک می‌گیرد. فردگرایی که از ویژگی‌های دوران مدرنیسم است، تقریباً در داستان‌های کوتاه کلباسی وجود دارد. در هیچ یک از کارهای او از حرکت دسته‌جمعی سخنی گفته نمی‌شود و تنهایی انسان صنعتی در آثار او، نمود خاصی دارد. کلباسی در داستان‌هایش تنهایی و حیرت انسان را روایت می‌کند و مردانی را که ناگهان با چهره‌ای از مرگ رو به رو می‌شوند و قهرمان‌هایی که نمی‌فهمند چرا حوادث چنین سخت و بی‌خبر بر ایشان فرود می‌آید. مدرنیسم کلباسی برای روایت در بسیاری از داستان‌هایش از لایه‌ی اوّل واقعیّت می‌گذرد و به عمق بیشتری از زندگی شخصیّت‌هایش می‌رسد. او، آدم‌های داستان‌هایش و شیوه‌ی زندگی‌شان را می‌شناسد. با زبان و ذهنشان، آشناست. به خصوص آدم‌ها و فضاهای سنّتی را با چیرگی نقش می‌زند. به «صاحب‌نظر» درونیِ نویسنده، اجازه‌ی زیاده‌گویی نمی‌دهد، به همین علّت صدای مُخلّی در داستان‌هایش شنیده نمی‌شود که خواننده را آزار بدهد. با نگاهی تیزبین، زندگی درونی و بیرونی شخصیّت‌ها را می‌کاود و رنج و تنهایی و وانهادگی‌شان را برابر چشم و ذهن خواننده می‌گذارد؛ امّا همه‌ی داستان‌های کلباسی، مدرن نیستند؛ امّا وصف در شماری از آثارش با شگردهای مدرنیستی است. به دلایل ذیل:

الف: حضور نویسنده در متن و درنتیجه خصلت فراداستانی بودن آن.

ب: ترکیب داستان و مقاله، داستان و فلسفه، داستان و تاریخ، داستان و مردم‌شناسی.

ج: آمیزش نثر و شعر.

د: آمیزش گونه‌های داستانی، مثل تلفیق داستان جنایی با فلسفه.

ح: استفاده از تمثیل.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). **حقیقت و زیبایی**. درس‌های فلسفه‌ی هنر. تهران: نشر مرکز.
- ارسطو. (۱۳۳۷). **هنر شاعری**. ترجمه‌ی فتح‌الله مجتبائی. تهران: اندیشه.
- استراترن، پل. (۱۳۸۷). **آشنایی با بورخس**. چاپ چهارم. ترجمه‌ی مهسا ملک مرزبان. تهران: مرکز.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۸). **قصّه‌نویسی**. تهران: البرز.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۷۸). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ی موجز به آسیب‌شناسی و داستان کوتاه ایران**. تهران: افراز.
- پارسی‌پور، شهرنوش. (۱۳۷۱). **فانوس خیال**. نشریّه‌ی بررسی کتاب. شماره‌ی ۱۰.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). **گفتمان نقد**. مقالاتی رد نقد ادبی. تهران: روز نگار.

- ---------. (۱۳۸۹). **داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)** . تهران: نیلوفر.
- ---------. (۱۳۹۰). **داستان کوتاه ایرانی**. جلد دوم، تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره. (۱۳۸۷). «مدرنیسم و پُست‌مدرنیسم در ادبیّات داستانی معاصر». **رشد آموزش زبان و ادب فارسی**. صص ۱۲ - ۱۷.
- ----------. (۱۳۸۸). **پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران**. تهران: نشر علم.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). **گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر**. داستان، تهران: اختران.
- جعفری کمانگر، فاطمه. (۱۳۹۱). **بررسی سیر مدرنیسم در رمان‌های برجسته‌ی دهه‌ی ۳۰ و ۴۰**. رساله دکتری. دانشگاه سمنان.
- جهانبگلو، رامین. (۱۳۷۸). **ایران و مدرنیته**. تهران: نشر قطره.
- چراغی، زینب. (۱۳۸۹). **سمبولیسم داستانی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ با تأمّلی بر آثار چهار نویسنده‌ی مکتب اصفهان**. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت‌معلّم تبریز.
- دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۷۱). **منشأ شخصیّت در ادبیّات داستانی**. بی‌جا: نویسنده.
- روزبه، محمّدرضا. (۱۳۸۱). **ادبیّات معاصر ایران (نثر)** . تهران: روزگار.
- زیس، آونر. (۱۳۶۰). **پایه‌های هنرشناسی علمی**. ترجمه‌ی ک.م. تهران: پیوند.
- سبزیان، سعید و کزّازی، میر جلال‌الدّین. (۱۳۸۸) . **فرهنگ نظریّه و نقد ادبی**. تهران: مروارید.
- سلیمانی، محسن. (۱۳۹۱). **فن داستان‌نویسی (ترجمه)** . چاپ نهم. تهران: امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۱). **موسیقی شعر**. چاپ هفتم. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). **نقد ادبی**. چاپ سوم. تهران: میترا.
- ----------. (۱۳۹۱). **مکتب‌های ادبی**. چاپ دوم. تهران: قطره.
- شیری، قهرمان. (۱۳۹۴). **مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران**. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.
- طاووسی، محمود و درودگر، آمنه. (۱۳۹۰). «اسطوره و ادبیّات مدرن». **فصل‌نامه‌ی ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی**. سال هفتم. شماره‌ی ۲۳. صص ۱۰۱-۱۱۴.
- محمّد کلباسی. (**مثل سایه، مثل آب**). حسین سناپور. (**باگاردباز**). **با توجّه به نظریّه بالد شویلر**. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- فروید، زیگموند. (۱۳۴۳). **سه رساله درباره‌ی تئوری میل جنسی**. ترجمه‌ی هاشم رضی. تهران: آسیا.
- کادن، ج.ا. (۱۳۸۶). **فرهنگ ادبیّات و نقد**. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

- کلیگز، مری. (۱۳۸۸). **درسنامه نظریّه‌ی ادبی**. ترجمه‌ی جلال سخنور، دهنوی. سبزیان. تهران: اختران.
- مصفّا، ابوالفضل. (۱۳۸۸). **فرهنگ اصطلاحات نجومی**. چاپ چهارم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۶). **ادبیّات داستانی**. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- ----------. (۱۳۹۲). **عناصر داستان**. چاپ هشتم. تهران: سخن.
- ----------. (۱۳۹۰). **راهنمای رمان‌نویسی**. تهران: سخن.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). **صدسال داستان‌نویسی ایران**. تهران: چشمه.
- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۳). **درآمدی بر مدرنیسم در ادبیّات**. اهواز: رسش.
- هاجری، حسین. (۱۳۷۸). «نمود مدرنیسم در رمان فارسی (۷۸-۱۳۵۸)». **نشریّه‌ی زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز**، دوره‌ی ۴۵. شماره‌ی ۱۸۵ از صص ۱۴۳- ۱۶۷.
- هلپرین، جان. (۱۳۷۴). **نظریه‌ی رمان**. ترجمه‌ی حسین پاینده. تهران: نظر.
- یاحقی، محمّدجعفر. (۱۳۸۹). **فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیّات فارسی**. چاپ سوم. تهران: فرهنگ معاصر.