

مجله‌ی بوستان ادب
دوره دوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۸۹، پیاپی ۵۹/۱
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

بررسی سیر تحول شیوه‌های روایت و زاویه‌ی دید در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور

دکتر باقر صدری‌نیا*
دانشگاه تبریز

ابراهیم خلیل هومن**
دانشگاه پیام‌نور تبریز

چکیده

جایگاه ویژه‌ی سیمین دانشور در حوزه‌ی ادبیات داستانی، پیش‌گامی او در عرصه‌ی ادبیات زنان و سهمی که وی در ارتقای سطوح مختلف این دو حوزه داشته است، پژوهش در جوانب گوناگون آثار وی را الزام می‌کند.

تأمل در آثار دانشور مؤید آن است که وی در طول دوران فعالیت ادبی خویش، با استفاده از شیوه‌ها و شگردهای متنوع، وجوه هنری داستان‌های خود را تعالی بخشیده است. در این مقاله، برآنیم تا ضمن اشاره به موارد فوق، سیر تحول و تکامل «روایت» و «زاویه‌ی دید» را در داستان‌های کوتاه او مطالعه و بررسی کنیم. این بررسی نشان می‌دهد که دانشور از نخستین مجموعه‌ی داستان کوتاه خود تا واپسین مجموعه‌ی داستانی خویش، از چه مراحل عبور کرده و چگونه با اتخاذ

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

شگردهای گوناگون هنری، «زاویه‌ی دید» و شیوه‌ی روایت‌گری داستان‌هایش را تنوع و تکامل بخشیده است.

واژه‌های کلیدی: ۱. سیمین دانشور ۲. داستان کوتاه ۳. روایت ۴. زاویه‌ی دید ۴. پسامدرن.

۱. مقدمه

بی‌شک سیمین دانشور از چهره‌های ماندگار داستان‌نویسی ایران است. به ویژه این که داستان‌های او عرصه‌ی طرح مسایلی درباره‌ی زنان است که پیش از نشر آثار وی، در ادبیات داستانی ایران چندان سابقه نداشته است. قبل از او، تنها در آثار خانم امینه پاک‌روان برخی از این مسایل مجال ظهور یافته بود. پاک‌روان استاد زبان و ادبیات فرانسه بود و رمان‌های خود را نیز به زبان فرانسه می‌نوشت. (نک: پاینده، ۱۳۸۲: ۲۲) از این رو می‌توان دانشور را در حوزه‌ی طرح مسایل زنان، پیشگام تلقی کرد. داستان‌های نخستین دانشور، در قیاس با آثار نویسندگان دیگر از قبیل: هدایت، بزرگ علوی و چوبک، از ارزش‌چندانی برخوردار نبود. اما وی پس از شرکت در کلاس‌های داستان‌نویسی دانشگاه استنفورد و کسب تجربه‌ها و آگاهی‌های تئوریک، به لحاظ کیفی، سبک و شیوه‌ی داستان‌پردازی خود را تغییر داد، به همین علت نیز تفاوت چشم‌گیری در آثار بعدی وی از قبیل: شهری چون بهشت، به کی سلام کنم؟، از پرنده‌های مهاجر بیرس و ... مشاهده می‌شود. امتیاز برجسته‌ی دانشور، کسب استقلال هنری در عرصه‌ی نویسندگی است. او هرگز نخواست است حمایتی دیگران، حتی همسرش را هم در روند خلاقیت ادبی خود بر سر داشته باشد و این استقلال را در جزیره‌ی سرگردانی، آشکارا نشان می‌دهد. او ضمن مصاحبه‌ای، به استقلال هنری خود تأکید می‌کند: «من جلال نیستم، هرکس بسته به نهاد و فطرت خودش عمل می‌کند.» (ر.ک: دانشور، ۱۳۷۳: ۱۶-۲۶)

دانشور طی طریق نویسندگی را از آتش خاموش شروع کرد و بعد از گذشتن از وادی‌های مختلف تمرین، ممارست و مطالعه، با خلق آثاری چون: به کی سلام کنم؟ و رمان‌های ماندگاری نظیر سووشون و جزیره‌ی سرگردانی، جایگاه خود را به عنوان بانوی ادبیات داستانی ایران تثبیت کرد. او برای دستیابی به چنین چکاد بلندی، سال‌ها

تجربه اندوخت، آموزش دید و چندگاهی به کار ترجمه پرداخت و آثاری را از نویسندگان مختلف، به زبان فارسی برگرداند. علاوه بر نویسندگان و پیشگامان ادبیات داستانی ایران، در دوران نخست نویسندگی، با بزرگانی چون: آ. هنری و در دوران پختگی، با ویرجینیا وُلف، چخوف، ترومن کاپوته و در نهایت، با فاکنر و دکتروف خالق (رگتایم) آشنایی پیدا کرد؛ سر انجام، رهرو شیوه‌ی پسامدرن شد و در ساحت ادبی ایران درخشید و آثار او با استقبالی وسیع روبه‌رو گردید. آن‌گونه که بعضی از نوشته‌هایش به تیراژ ۸۰۰/۰۰۰ جلد نیز رسید. (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۷: ۵۶)

دانشور شهرت خود را در عرصه‌ی ادبیات داستانی، عمدتاً مدیون رمان‌های خویش است و در میان آن‌ها به خصوص سووشون، جایگاه خاصی دارد. آوازه‌ی رمان‌های او چنان بلند بوده است که داستان‌های کوتاهش را تا حد زیادی به محاق برده و چون حجابی، آن‌ها را از چشم منتقدان دور داشته است؛ از همین رو است که غالب نقد و نظرها درباره‌ی آثار وی، از محدوده‌ی رمان‌های او فراتر نرفته و موجب مغفول ماندن داستان‌های کوتاه وی شده است؛ حال آن‌که به گواهی کارنامه‌ی ادبی دانشور، او با نوشتن داستان کوتاه، گام به حوزه‌ی ادبیات داستانی نهاده و حدود نیم قرن، یعنی از انتشار نخستین مجموعه‌ی داستانی خود در سال ۱۳۲۷ تا آخرین آن‌ها در سال ۱۳۷۶، داستان کوتاه یکی از مشغله‌ها و دل‌مشغولی‌های او بوده است.

هرچند داستان‌های کوتاه دانشور در قیاس با رمان‌های او از وزن و اعتبار درخوری برخوردار نیستند و چنان که جمال میرصادقی به درستی اشاره کرده است، نمی‌توان آن‌ها را هم‌تراز داستان‌های کوتاه نویسندگان مقتدری نظیر هدایت، علوی و چوبک تلقی کرد (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۹۵)، با این همه، نمی‌توان این گروه از داستان‌های او را در بوته‌ی اهمال گذاشت و بدان‌ها نپرداخت؛ در هر حال، این داستان‌ها حاصل تراوش ذهن و قلم بانوی ادبیات داستانی ایران است و این امر، خود بررسی و تأمل در آن‌ها الزام می‌کند. علاوه بر این، در میان مجموعه‌های داستانی او، آثار ارزشمندی نیز وجود دارد که اگر در شمار آثار طراز اول داستانی هم نباشند، از اعتبار شایسته‌ی اعتنایی برخوردارند.

قلّت پژوهش‌های انجام یافته درباره‌ی داستان‌های کوتاه دانشور، نویسندگان مقاله را بر آن داشت تا از منظر روایت و زاویه‌ی دید، به مطالعه‌ی این دسته از داستان‌های او

بپردازند و تحول شیوه‌ی داستان‌پردازی وی را از این نظرگاه بررسی کنند؛ از این رو، به منظور تمهید مقدمات بحث، لازم است نظری اجمالی به «روایت» و «زاویه‌ی دید» افکنده شود تا مفاهیم و موضوعات مطرح شده در مقاله، وضوح افزون‌تری بیابد.

۲. روایت و زاویه‌ی دید

مطالعه‌ی «روایت» یا آنچه تزوتان تودورف «روایت‌شناسی» نامیده است، از جمله موضوعاتی است که به وسیله‌ی ساختارگرایان، از جمله ولادیمیر پراپ، رولان بارت و تودورف، مورد توجه و پژوهش قرار گرفته و به حوزه‌ی مطالعات ادبیات داستانی و نقد ادبی راه یافته است. آنان «توجه خود را به چگونگی ساخت هویت اجتماعی به وسیله‌ی روایت‌ها، معطوف کرده و نیز کوشیده‌اند عناصر سازنده‌ی روایت‌ها را توصیف کنند.» (گرین و لبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰) از روایت تعاریف گوناگونی به دست داده شده است. یکی از آن‌ها که به سبب ایجاز و اشمال بر مفاهیم اساسی رواج بیشتری یافته، این تعریف مایکل تولان است: روایت، توالی ادراک شده‌ای از وقایع است که به صورت غیراتفاقی به هم مربوطند. (ر.ک: تولان، ۱۳۸۶: ۱۶)

آن‌گونه که از تعریف فوق نیز می‌توان استنباط کرد، باید میان روایت و داستان تمایز نهاد. داستان توالی وقایع است؛ اما در روایت، وقایع الزاماً به ترتیب زمانی آشکار نمی‌شود. وقایع داستان را می‌توان به شیوه‌ها و شگردهای گوناگونی روایت کرد؛ می‌توان توالی وقایع را بر هم زد و زمان خطی را درهم شکست. (ر.ک: گرین و لبهان، ۱۳۸۳: ۱۱)

از آن‌جا که «تمام بخش‌های محتوایی روایت، از درون یک منشور یا «زاویه‌ی دید» به نام «عامل کانونی کننده» عبور داده می‌شود (همان، ۱۱۱)، مطالعه‌ی زاویه‌ی دید و چند و چون آن در سامان‌دهی به اجزای روایت نیز اهمیت می‌یابد.

درباره‌ی زاویه‌ی دید، پیش از این، مباحث سودمندی از سوی منتقدان ادبی مطرح شده و در خلال آن‌ها، جوانب گوناگون و انواع و گونه‌های مختلف آن مورد مطالعه قرار گرفته است. (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۸۳-۴۲۴؛ پاینده، ۱۳۸۲: ۵۲-۵۸) در این‌جا ضمن پرهیز از تکرار آن مباحث، متناسب با اقتضای بحث، ذکر چند نکته در این زمینه لازم به نظر می‌رسد:

۱. چون زاویه‌ی دید در هر داستانی، بر اجزا و عناصر داستان تأثیر می‌گذارد، از این رو انتخاب زاویه‌ی دید مناسب برای هر داستانی اهمیت ویژه‌ای می‌یابد؛ آن‌گونه چنان که فی‌المثل اگر داستان دربرگیرنده‌ی حوادث عجیب و شگفت‌انگیز باشد و ماجراهای آن کم‌تر قابل قبول و باور باشند، بهتر آن خواهد بود که نویسنده به منظور قابل‌پذیرش ساختن وقایع، از زاویه دید اول شخص، بهره جوید و داستان را چنان روایت کند که گویی حوادث آن برای شخص او رخ داده است (ر.ک: میرصادقی، همان: ۳۸۸)

۲. انتخاب هر نوع زاویه‌ی دید، اعم از زاویه‌ی دید بیرونی، درونی، اول شخص، سوم شخص، دانای کل محدود و یا نامحدود، الزامات، مزایا و محدودیت‌های خاص خود را دارد و نویسنده ناگزیر باید ضمن در نظر گرفتن این الزامات، به گزینش زاویه‌ی دید بپردازد.

۳. نویسنده‌ی داستان کوتاه در انتخاب زاویه‌ی دید، دچار محدودیت بیشتری است؛ به گونه‌ای چنان که او نمی‌تواند مانند رمان‌نویس، در نقل حوادث داستان، از زاویه دیدهای متنوعی استفاده کند؛ حال آن‌که ساختار رمان این امکان را به نویسنده می‌دهد تا هر فصل و بخش از داستان را از زاویه دید یکی از شخصیت‌های آن نقل کند و یا حتی یک حادثه و اتفاق را از منظرها و زاویه دیدهای متعدد، در پیش چشم خواننده قرار دهد.

پیش‌فرض مقاله‌ی حاضر آن است که داستان‌های کوتاه سیمین دانشور، پایه‌پای تعمیق مطالعات و تجربیات او در خلق آثار داستانی، از حیث اتخاذ شگردهای جدید روایت‌گری و زاویه دید، تکامل یافته است. این تکامل در مقایسه‌ی نخستین مجموعه‌ی داستانی وی با دومین مجموعه داستان کوتاه او، آشکارا به چشم می‌خورد؛ به گونه‌ای چنان‌که این روند در آثار بعدی وی نیز بافت و خیزهایی تداوم یافته و به خلق آثار پسامدرن، از نوع برخی داستان‌های مجموعه‌ی *از پرنده‌های مهاجر و انتخاب انجامیده* است. در این جا با رعایت جانب اختصار، تحول روایت و زاویه‌ی دید را در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور بررسی می‌کنیم:

الف: آتش خاموش (۱۳۲۷)

دانشور با چاپ اولین مجموعه داستان‌های خود به نام *آتش خاموش* در سال ۱۳۲۷، به گستره‌ی ادبیات داستانی ایران گام نهاد. او در این مجموعه، با زاویه‌ی دید دانای کل به روایت داستان می‌پردازد. روایت‌گری او چنان است که گویی بر تمام جوانب قصه، آگاهی دارد و با عنایت به این نکته، پنهانی‌های درونی پرسوناژهای داستان را با سهولت و آرامشی تمام می‌شکافد و در دست خواننده می‌گذارد و (راوی) فقط یک (رابط) است بین نویسنده و خواننده. از این منظر است که مفهوم و معنی اثر وی که ترکیبی از موضوع، تم، لحن، احساس، موتیف و صدا را به همراه دارد، به سادگی برای خواننده آشکار می‌شود، یعنی مفهوم و موضوع (Sense) به طور عملی بیان می‌شود و احساس Feeling نسبت به موضوع، وضوح می‌یابد و لحن قصه (Tone)، به سادگی در خواننده تأثیر می‌گذارد و هدف (Intention) نویسنده از بیان قصه، برای خواننده آشکار می‌گردد. پس، خواننده بدون داشتن آگاهی‌های پیشین، دانش کلی و کاملی از گذشته‌ی پرسوناژهای قصه، در اختیار می‌گیرد و این همه آگاهی و معلومات را فقط از یک منبع و آن هم از طریق راوی یعنی منبع اصلی، درمی‌یابد. بدین ترتیب، سبک قصه‌های *آتش خاموش* به قدری ساده و ابتدایی است که خواننده در این قصه‌ها تنها مرورکننده‌ی مطالب نوشته شده است و هیچ نقش اساسی را بازی نمی‌کند و داستان‌ها بدون کوچک‌ترین نقد و بررسی و بی‌هیچ تجزیه و تحلیلی، در ذهن خواننده جای می‌گیرد.

در *آتش خاموش*، نویسنده همه‌ی جزئیات را بیان می‌کند و با این کار، نیروی تفکر را از خواننده می‌گیرد و تنها کاری که در این مجموعه با خواننده انجام می‌دهد، ایجاد نوعی احساس عاطفی بین شخصیت‌ها و خواننده است.

ناقد آثار وی با مقایسه‌ی سبک و شگرد ساده‌ای که دانشور برای تصویری کردن قصه‌های *آتش خاموش* مورد بهره‌جویی قرار داده است، با اسلوب و شیوه‌ی آثار بعدی او، به راحتی می‌تواند سیر تکاملی ژرف ساخت‌های داستان‌های دانشور را دریابد.

در داستان‌های این مجموعه، وقایع و اعمال برای خواننده محتمل الوقوع و ملموس هستند و کار نویسنده، ایجاد حالت و احساسی کلی در خواننده، است و این باعث می‌شود تا خواننده حال و هوای اثر را دریابد و حس کند. نویسنده با استفاده از برخی

شگردهای داستان نویسی از جمله ایجاد فضای ذهنی (Atmosphere of the mind) می‌کوشد حالت درونی خود را به خواننده انتقال دهد و خواننده بعد از مدتی، با ذهن وی خوگیرد و احساس و افکار وی به خواننده سرایت کند.

سبک روایتی و گزینش زاویه‌ی دید در مجموعه‌ی آتش خاموش، نشان‌گر مشغله‌ی ذهنی دانشور است و این سرگرمی‌ها بدون توجه به زمینه‌های فرهنگی، اعتقادات و رسوم و سنن موجود، نگاشته شده‌اند؛ به گونه‌ای که در تمامی قصه‌های این مجموعه، به احساسات فردی و دید و فهم شخصی پرسوناژها توجه شده و نقطه‌ی تمرکز اندیشه، کاملاً خصوصی است.

بدین ترتیب ویژگی‌های داستان‌نویسی دانشور را در مجموعه‌ی آتش خاموش، به صورت زیر می‌توان جمع‌بندی کرد:

۱. حضور من نویسنده یا یک ناقل اصلی، در سراسر قصه؛
۲. تقابل مفاهیم کلی؛
۳. ثبت وقایع بی‌کم و کاست و دخالت مستقیم نویسنده در سیر حوادث؛
۴. وجود دوپارگی در روایت داستان‌ها؛
۵. حضور شخصیت‌ها به صورت کلی؛
۶. آدم‌هایی که در قصه حضور دارند، از شخصیتی نامتعارف برخوردارند؛
۷. در نقل حوادث داستان، از نثر غیر داستانی، توأم با کلی‌گویی استفاده شده است؛
۸. زمان داستان از زمان واقعی متوالی پیروی می‌کند؛
۹. در تمام قصه، با نقل زندگی یک انسان مواجه هستیم؛
۱۰. قصه‌ی «کلاغ کور» که برای کودکان نوشته شده و در ضمن این مجموعه به چاپ رسیده است، به سبب زبان و ساخت و مخاطب خاص خود، در میان داستان‌های این مجموعه یک استثنا تلقی می‌شود.

(ب) شهری چون بهشت (۱۳۴۰)

دانشور در سال ۱۳۴۰ با انتشار شهری چون بهشت، دومین مجموعه‌ی داستانی خویش، گام‌های استواری به سوی کمال ادبی آثارش برداشت. این مجموعه دربرگیرنده‌ی یازده داستان کوتاه است که از حیث ساختار، استوارتر از داستان‌های

اولین مجموعه‌ی وی است. داستان‌های آتش خاموش از ناآزمودگی نویسنده حکایت داشت؛ نویسنده تازه کار بود و چندان خود را در میدان عمل، نیازموده بود. روشن‌ترین ویژگی داستان‌نویسی وی در همین دیگرگونی است که در جای جای داستان‌های شهری چون بهشت، بازتاب یافته است.

هرکدام از داستان‌های مجموعه‌ی شهری چون بهشت، بیان‌گر نظام هماهنگ میان دو سبک روایی موسوم به «محاکات» و «روایت محض» است. در محاکات، به طور کلی مقصود، نشان دادن و بازنمایی و عرضه (Representation) و عکسبرداری و انعکاس است و به بحث حقیقت‌نمائی مربوط می‌شود زیرا اساس هنر کپی کردن و نسخه برداشتن و ماندسازی از آفاق و انفس است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۸) نکته‌ی در خور ذکر در این مورد آن است که همانندسازی در محاکات، همواره با تصرف هنرمند همراه است؛ چه موضوع را زیباتر از آنچه هست بازنماید و چه زشت‌تر. در خلاقیت او، هنر همانندآفرینی و حقیقت‌نمایی به جلوه در می‌آید و از این رو، مورد تحسین قرار می‌گیرد. آن‌گونه نورتروب فرای تصریح می‌کند: «تفسیر ما از محاکات، یادآوری مورد نظر افلاطونی نیست؛ بلکه عبارت است از آزاد ساختن عین بیرونی (Externality) و تبدیل آن به تصویر؛ یعنی تبدیل طبیعت به هنر.» (ر.ک: همان، ۴۱)

اما «روایت محض» یعنی نقل موضوع بدون کوچک‌ترین دخالتی در ابعاد حوادث و اصالت آن، از ارزش بالاتری برخوردار است. بنابراین، دانشور در این قصه‌ها با استفاده از شیوه‌ی روایت محض و یا تلفیق آن با محاکات، دریافت و درک و کشف جهان درونی شخصیت‌ها و طرز تلقی آن‌ها از زندگی، پدیدارها، برخوردها و نوع نگرش آنان را در حلّ و فصل امور، برعهده‌ی خوانندگان کتاب‌های خود وامی‌نهد و آنان را به اندیشه وامی‌دارد. نویسنده برای پی‌بردن به زوایای نامکشوف متن و یافتن راز درون و حقایقی که در آن سوی سایه‌ها و صورتک‌ها نهفته است، به قراردادن نشانه‌ها و سرنخ‌های ظریف و بسیار باریک در داخل متن، بسنده می‌کند. خواننده‌ی اثر در گام اول، باید این ردّ پا را با دقت نظر و ژرف‌اندیشی هنری خود، نظیر آهن‌ربایی دریابد و با نیروی تفکر و اندیشه، در ذهن خود بیالاید و از لابه‌لای نقاب‌ها و نشانه‌ها، معنای واقعی آن‌ها را کشف کند و در فرجامین مرحله، دست به «گره‌گشایی» بزند.

دانشور در قصه‌های مجموعه‌ی شهری چون بهشت، به عدم قطعیت معنی (Indeterminacy) توجه دارد و به خواننده امکان می‌دهد که بعد از خواندن قصه‌ها، به تجزیه و تحلیل پرسوناژهای قصه و فضاهای گوناگون و زاویه‌های پنهان آن‌ها بپردازد. او در قصه‌های این مجموعه، یک درک کلی را طرح می‌کند و نظرش معطوف به کل روایت است؛ چه به اموری که گفته شده و چه به اموری که گفته نشده باشد. وی آن قسمت قابل تحقیق و اندیشه‌زای داستان را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و او را وامی‌دارد تا با فکر و ذهنش، به چالش بپردازد؛ یعنی شیوه‌ی روایتی وی انتخابی است و فاصله‌های زمانی دارد و خواننده باید آن‌ها را دریابد، خلأها را پر کند و حوادث را به هم ربط دهد. برای نمونه، در داستان سرگذشت کوچه، ماجرای زنی روایت می‌شود که شوهرش پس از ازدواج مجدد با زنی جوان و متجدد، او را با پسر و دختر دوازده ساله‌اش، از خانه رانده و در حوالی شهر، در خانه‌ای فاقد امکانات اولیه‌ی زندگی، اسکان داده است. زن به هنگام مرور گذشته‌ی خود، به راوی می‌گوید: «ما وقتی شوهر کردیم، آقامون میرزا حسن بود، حالا شده دکتر حسن‌خان. ما با همون میرزا حسن با یک کف دس حیاط می‌ساختیم، حالا یک دختری ماشین‌نویس شلخته تو یک خونه‌ی درندشت، جاش تنگه و نمی‌تونه با هوو بسازه ..» (دانشور ۱۳۵۴: ۴۱-۴۲) نویسنده درباره‌ی شوهر این زن، بیش از این اطلاعاتی به دست نمی‌دهد؛ اما با آوردن جمله‌ی «ما وقتی شوهر کردیم، آقامون میرزا حسن بود، حالا شده دکتر حسن‌خان» به خواننده امکان می‌دهد تا بقیه‌ی ماجرا را که به رانده شدن زن سنتی داستان منجر شده است، در ذهن خود تکمیل کند. خواننده از همین اشاره‌ی کوتاه درمی‌یابد که میرزا حسن در آغاز، پرورده‌ی حوزه‌های سنتی بوده و متناسب با موقعیت، خاستگاه و پیشه‌ی خود، با زنی سنتی و هم‌شأن خویش ازدواج کرده بوده است و آنان در حیاطی کوچک، به خوشی زندگی می‌کردند تا این‌که شوهر همانند برخی دیگر از هم‌صنفان خود که داستان یکی از آنان در رمان زیبای محمد حجازی آمده است، مسیر دیگری در پیش می‌گیرد، حوزه‌های سنتی را ترک می‌گوید و به آموزش‌های جدید روی می‌آورد. مدرک دکترا می‌گیرد و در اداره‌ای استخدام می‌شود و احتمالاً به ریاست اداره می‌رسد. متناسب با این تغییر جایگاه و طبقه، دست به تغییراتی در زندگی خصوصی خود می‌زند. خانه‌ای تازه با حیاط بزرگ و درندشت می‌خرد و لوازم زندگی را نونوار می‌کند. اما

آنچه در این میان تغییرناپذیر باقی می‌ماند، زن سنتی و خرافی اوست. دکتر حسن‌خان که می‌خواهد همه‌ی زندگیش برانزده‌ی موقعیت تازه‌اش، نو و مدرن باشد، با منشی اداره سروسری پیدا می‌کند و سرانجام کار به ازدواج می‌انجامد و دو هوو در یک خانه نمی‌توانند زندگی کنند... بدین ترتیب، خواننده از پیرنگ داستانی به سوی داستان می‌رود و آن را با ذهن خلاق خود، درمی‌یابد. داستان در ذهن خواننده قرار می‌گیرد و پیرنگ آن با زاویه دیدی که نویسنده انتخاب کرده و با تقارن نوع روایت محض، برای خواننده درونی می‌شود.

در مجموعه‌ی شهری چون بهشت و آثار بعدی وی، پیرنگ با شرح و بسطی وسیع از حوادث، همراه است. جنبه‌های ادبی پیرنگ قصه‌های وی، در نهایت هنر آفرینی به وجود آمده، ولی داستان‌های مجموعه‌ی نخست او - آتش خاموش - کاملاً خامند و از این رو، گلشیری بیشتر آن‌ها را سیاه مشق می‌داند. (ر.ک: گلشیری، ۱۳۷۶: ۱۶)

بدین ترتیب، در مجموعه‌ی شهری چون بهشت، سرخ‌ها در گفت‌وگوها، رفتار و گفتار پرسوناژها نهفته است و خواننده وظیفه دارد، قدری بیندیشد؛ تعقل ورزد و دایره‌ی اندیشه‌ی خود را گسترش دهد تا به فهم واقعی و درک حقیقی که از قصه حاصل می‌شود، پی‌برد و هرگز در انتظار گفت‌وگوهای ساده و روشن نباشد که از زبان یک قصه‌گوی تمام عیار (دانای کل) جاری شود و او را به سر منزل مقصود برساند.

بدین ترتیب، دانشور در دومین مجموعه‌ی خود، شهری چون بهشت، به سبک روایتی بدیع و تازه دست می‌یابد. این شیوه یک نوع خویشاوندی اندیشه را میان نویسنده و خواننده الزام می‌کند و نیروی تخیلی افزون از حد و متعالی را در خواننده طلب می‌کند تا التذاذ ادبی و فکری در پی آورد.

دانشور در دومین مجموعه‌ی خود، در نگارش داستان، به ساحت فرهنگی، با دقت و در سطح بسیار وسیع و گسترده، نظر داشته و آن‌ها را با هنر آفرینی پرورانده و بیان کرده است. او در این داستان‌ها، به جست و جوی روابط حاکم بین انسان‌ها می‌پردازد، آن‌ها را می‌کاود و می‌خواهد از این طریق، به درک موضوع‌های فرهنگ عمومی که تمام مردم با آن دست به گریبان هستند، نایل شود.

در این مجموعه، دانشور در موارد مختلف، به تلویح و کنایه سخن می‌گوید و کار سخن‌پردازی را به مجاز معنوی می‌کشاند و پرسوناژهای طبیعی خلق می‌کند. وی احساساتی را که مردم تجربه نکرده‌اند و او ضرورت انتقال آن‌ها را دریافته است، به زبان جذاب هنر و با آفریدن نمونه و مصداق، انتقال می‌دهد؛ احساسی را که تجربه کرده، به روش خاص خود، درونی می‌کند و سپس به انتقال آن می‌پردازد. وی از بیان آن‌چه که بدون تجربه به او منتقل شده، پرهیز می‌کند. او داستان‌های جدید خود را مجموعه‌ی تجربه‌های زندگی می‌داند. (ر.ک: دانشور، ۱۳۶۶: ۳-۱۰)

با توجه به آن‌چه گفته شد، ویژگی‌ها و شگردهای داستان‌نویسی دانشور را در شهری چون بهشت به صورت زیر می‌توان ذکر کرد:

۱. پیروی توالی زمان داستان از زمان واقعی: این مورد در مجموعه‌ی *آتش خاموش* هم وجود داشته با این تفاوت که بیشتر قصه‌های مجموعه‌ی *شهری چون بهشت*، از منظر دانای کل محدود نقل می‌شود و در آن‌ها از هم‌گسستگی اجزای قصه‌ها کاملاً مشهود است. به طور مثال: در داستان «*شهری چون بهشت*» که این مجموعه نام خود را از آن گرفته است، چنین ویژگی‌ای را آشکارا می‌بینیم.

۲. ادغام دو سطح یا دو زندگی از بعد روایتی: این نوع نگرش در مجموعه‌ی *آتش خاموش*، وجود نداشته است؛ ولی در مجموعه‌ی *شهری چون بهشت* در داستان‌های «*عید ایرانی‌ها*»، «*زایمان*» و در «*بازار وکیل*»، این شیوه به وضوح مشاهده می‌شود.

برای نمونه: در داستان «*عید ایرانی‌ها*»، این دو سطح، بدین ترتیب روایت می‌شود: سطح اول، از منظر دو بچه‌ی آمریکایی به نام‌های «*جان میکلسون*» و «*تد*» نگریسته می‌شود. آن‌گونه که در سطح بیرونی، قصه‌ی خانواده‌ای است آمریکایی، ساکن آبادان.

سطح دوم، روایت زندگی «*حاجی فیروز*» است و پدرش که شغل «*واکسی*» دارد. بنابراین، سطح بیرونی در ازای سطح دیگر مطرح می‌شود و گسترش می‌یابد و بهانه‌ی ارتباط یا ادغام دو سطح، جذبه‌ی یک بازی‌گر خیابانی برای بچه‌های غریبه و جست‌وجو برای کشف حقایق مربوط به زندگی اوست که سرانجام با درست کردن دکه‌ای برای *حاجی فیروز*، و پدرش و سرانجام مرگ پدر *حاجی فیروز* پایان می‌گیرد و کشش قصه نیز در همین جست‌وجو و کشف‌هاست. (ر.ک: گلشیری، ۱۳۷۶: ۴۴)

۳. گزینش شیوه‌ی تعمیمی در روایت: دانشور در بعضی از داستان‌های شهری چون بهشت از جمله «سرگذشت کوچه»، برای روایت داستان، فضایی محدود را انتخاب می‌کند و آن را رمزی از یک کل، قلمداد می‌کند.

۴. سود جستن از تقابل‌های دوگانه در روایت داستان‌ها: با خواندن مجموعه‌ی داستان‌های شهری چون بهشت، درمی‌یابیم که در داستان‌های وی همیشه دو کل یا دو مفهوم متقابل و متقارن، مانند کفر و ایمان، سنت و تجدد، وجود دارد؛ مثل داستان «سرگذشت کوچه». دانشور این ویژگی را در سایر نوشته‌هایش نیز به کار برده است. از دید وی، همیشه جدالی است بین (تز) و (آنتی تز) که این ستیز «تداوم و کشش» را به دنبال دارد. (ر.ک: گلشیری، ۱۳۷۶: ۴۴)

۵. تیپ‌سازی در داستان از منظر روایی: از ابتکارات دانشور در مجموعه‌ی شهری چون بهشت، تیپ‌سازی است. این مشخصه در داستان‌های آتش خاموش، به چشم نمی‌خورد.

دانشور در تعدادی از داستان‌های شهری چون بهشت، با ارتقای سطح و کیفیت شخصیت‌پردازی داستان‌های خود، به تیپ‌سازی و خلق شخصیت‌های نوعی پرداخته است و سیمای شخصیت‌های داستان‌های خود را چنان ترسیم کرده است که هریک از آن‌ها دارای ویژگی‌های رفتاری و عاطفی گروه، طیف و طبقه‌ی اجتماعی معینی باشد. این ویژگی با تفاوت‌هایی، در بیشتر داستان‌های این مجموعه از جمله سرگذشت کوچه، «یک زن با مردها»، «مدل» و ... به چشم می‌خورد.

۶. شهری چون بهشت از حیث شخصیت‌پردازی، بهره‌گیری از نثر داستانی و پرهیز از کلی‌گویی با آتش خاموش تمایز می‌یابد. پرسوناژهای موجود در داستان‌های مجموعه‌ی شهری چون بهشت، شخصیت‌های کلی نیستند و چون از پایگاه اجتماعی ویژه‌ای برخوردارند، طبعاً نوع ادبیات و شیوه‌ی سخن گفتن آن‌ها نیز متفاوت است.

ج) به کی سلام کنم؟

نویسنده بعد از نگارش و انتشار رمان پرآوازه‌ی سووشون، سومین مجموعه داستان کوتاه خود را با عنوان «به کی سلام کنم؟»، در سال (۱۳۵۹) به چاپ رساند.

این مجموعه شامل ده داستان کوتاه است که گوناگونی شیوه‌های روایی، در آن نمود آشکاری دارد؛ زیرا هر داستان معمولاً از یک زاویه‌ی دید خاص، روایت شده است. تنوع در زاویه‌ی دید روایت، مبتنی بر شگردهای گوناگونی است که نویسنده با کاربرد آن‌ها، زاویه‌ی ارتباطش را با مخاطبان برمی‌گزیند.

هر نویسنده‌ای این نکته را به خوبی می‌داند که داستانش را برای دیگران می‌نویسد و هر داستان، گفت‌وگویی است بین نویسنده و مخاطبان او. بر مبنای این اصل، ضروری است که رابطه‌ی نویسنده و مخاطبانش در طبیعی‌ترین و کاراترین صورت باشد. دانشور در این اثر، برای بیان و روایت داستان، دست به هنرآفرینی‌های متنوع می‌زند و همراه دگرگونی‌های روایی، سبک نوشتاری داستان را نیز تغییر می‌دهد. به طور مثال، داستان «تصادف» را با بهره‌جویی از شیوه‌ی «طنز»، با نثری ساده و جذاب که نظیر آن را در آثار قبلی وی هرگز نمی‌توان پیدا کرد، نوشته است. (ر.ک: دانشور، ۱۳۸۰: ۴۷) وی با استفاده از این شیوه توانسته است شخصیتی کاملاً خنده‌دار و کمیک بیافریند که در عین حال، باورپذیر و قابل قبول به نظر رسد. دانشور در داستان‌های پیشین خود، برای بهره‌جویی از چنین شیوه و شگردی، کوششی نشان نداده بود.

گام دیگری که در این مجموعه، به ویژه در داستان به کی سلام کنم؟ برداشته شده، شکل‌گیری روایت داستان به شیوه‌ی تک‌گویی درونی است. (همان، ۶۵) این شگرد نشان می‌دهد که نویسنده در عرصه‌ی نویسندگی، به روایت‌گری مدرن دست یافته است؛ حال آن‌که داستان‌های آتش خاموش و شهری چون بهشت و نیمی از داستان‌های به کی سلام کنم؟ با زاویه‌ی دید بیرونی روایت شده است.

در زاویه‌ی دید بیرونی، داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازه‌ی شخصیت‌های داستان نیست و حتی کم‌تر از آن‌هاست. در این شیوه‌ی روایت، خواننده نیز تنها از برون شخصیت‌ها آگاه می‌شود و از درون آن‌ها اطلاعی نمی‌یابد. نگاه و دیدگاه «راوی» در این زاویه، مانند یک دوربین فیلمبرداری است. حال آن‌که در زاویه‌ی دید درونی، خواننده از درون حالت‌ها و فعل و انفعالات روانی و هم از حرکات، شکل رفتار و حالات بیرونی یک شخصیت، آگاه می‌شود و در مقابل، از درون دیگر شخصیت‌ها بی‌خبر می‌ماند و شخصیت‌های دیگر را تنها از روی حرکات و چهره‌هایشان می‌شناسد. (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۹۳)

در این مجموعه، هنوز تعلق خاطر دانشور به پژوهش و تحقیق در زمینه‌ی تاریخ و فرهنگ و تمدن، قابل رویت است، آن‌گونه که تداوم آن را در مجموعه داستان‌های کوتاه انتخاب و به ویژه در داستان کوتاه «میز گرد» نیز می‌بینیم.

از نمونه‌های نوآوری دانشور، در این مجموعه، روایت داستان‌های سه قسمتی است. (ر.ک: دانشور، ۱۳۸۰: ۸۳) بدین معنی که بافت قصه به شیوه‌ی نوین نوشتاری از قبیل تک‌گویی و گفت‌وگو بین پرسوناژها روایت می‌گردد؛ یعنی قصه بر این روال است که (روایت- تک‌گویی و گفت‌وگو) پایان داستان را به دنبال دارد. از جمله در داستان کوتاه «چشم خفته» (ص ۸۳) از مجموعه‌ی به کی سلام کنم؟، این شگرد به کار رفته است. ساختار این قصه، سه بخشی است:

بخش اول، از منظر پسر خواهر (حکیم باشی) روایت می‌شود. در بخش دوم، قصه با سخنان (عفت الملوک) استمرار می‌یابد و در واقع، او نقش دانای کل را به عهده دارد. در بخش سوم، روایت با استفاده از شیوه‌ی «گفت‌وگو» ادامه می‌یابد و در تبادل حرف‌ها، نکته‌هایی دقیق در پیش روی خواننده قرار می‌گیرد. برخی منتقدان، مجموعه‌ی به کی سلام کنم؟ را در میان مجموعه داستان‌های کوتاه دانشور، بهترین مجموعه‌ی داستانی او تلقی کرده‌اند؛ به خصوص داستان «به کی سلام کنم؟» را که این مجموعه نام خود را از آن گرفته است، هم از حیث ویژگی‌های فنی و هم از لحاظ خصوصیت‌های معنایی، یکی از موفق‌ترین داستان‌های کوتاه او شمرده‌اند. (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۳: ۲۰۱) نویسنده در داستان‌های این مجموعه، «از ورای تک‌گویی‌های کودکان و زنان و مردان هستی باخته، پریشان فکری عامه‌ی درگیر ناامنی‌های سیاسی و اقتصادی را منعکس می‌کند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۱۱۳)

با توجه به آنچه ذکر شد، خصایص و ویژگی‌های داستان‌پردازی دانشور را در مجموعه‌ی به کی سلام کنم؟ می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

اکثر کاستی‌ها موجود در مجموعه‌های آتش خاموش و شهری چون بهشت، در این مجموعه از بین رفته و علاوه بر آن، نویسنده شگردهای تازه‌ای را در روایت به کار گرفته است؛ از جمله:

۱. در روایت قصه از «طنز» استفاده شده است (داستان تصادف)؛

۲. در روایت داستان و شخصیت‌پردازی، از (تک‌گویی) سود جسته است (داستان به کی سلام کنم؟)؛
۳. برای تأثیرگذاری افزون‌تر بر خواننده، در روایت بعضی از قصه‌های این مجموعه، از دو سطح روایتی استفاده شده است. این ویژگی را در داستان «انیس»، واضح‌تر می‌بینیم؛
۴. لحن و ذهنیت زنان سنتی جامعه با چیره‌دستی، باز تولید شده است (داستان به کی سلام کنم؟)

(د) از پرنده‌های مهاجر بیرس (۱۳۷۶) / انتخاب (۱۳۸۶)

واپسین مجموعه داستان کوتاه دانشور، نخستین بار با نام *از پرنده‌های مهاجر بیرس*، در سال ۱۳۷۶ به چاپ رسید و ده سال بعد، با افزودن شش داستان دیگر، با نام *انتخاب* انتشار یافت. این مجموعه که حاوی شانزده داستان کوتاه است، نشان‌دهنده‌ی تحول در شیوه‌ی داستان‌پردازی و روایت‌گری نویسنده است. آنچه آن را از دیگر مجموعه‌های داستانی دانشور متمایز می‌سازد، بهره‌گیری او از شگردها و اسلوب داستان‌نویسی پسامدرنیستی است. وی آن‌گونه که برخی منتقدان ادبی تصریح کرده‌اند، «در میان نویسندگان برجسته‌ی معاصر، پویایی منحصر به فردی در زمینه‌ی داستان‌نویسی به سبک و سیاق پسامدرنیستی از خود به نمایش گذاشته است.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۴)

دانشور پس از دو رمان «جزیره‌ی سرگردانی» و «ساربان سرگردان»، به سیاق پسامدرنیستی، این بار، مؤلفه‌های این سبک را در داستان کوتاه به کار گرفته است و اغلب داستان‌های مجموعه‌ی *از پرنده‌های مهاجر بیرس و انتخاب* را با استفاده از برخی ویژگی‌های آثار پسامدرن، به نگارش درآورده است؛ آن‌گونه که پاره‌ای از خصایص و مؤلفه‌های داستان‌های پسامدرن، مانند بی‌نظمی در روایت رویدادها، رویکرد خیال‌پردازانه به تاریخ و تردید در معنادار بودن زمان، تداعی‌های مشوش و نامنسجم اندیشه، اقتباس و دور باطل، در تعداد قابل توجهی از داستان‌های این مجموعه به چشم می‌خورد. در این جا به چند مورد از کاربرد مؤلفه‌ها و ویژگی‌های آثار پسامدرن در برخی از داستان‌های این مجموعه اشاره می‌کنیم تا از رهگذر آن، بتوان تحول

شگردهای داستان‌پردازی را در واپسین مجموعه‌های داستانی دانشور، با وضوح افزون‌تری نشان داد:

۱. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها: در تعدادی از داستان‌های *از پرنده‌های مهاجر* بپرس و انتخاب، بی‌نظمی زمانی در روایت حوادث، به عنوان یکی از مشخصه‌های آثار پسامدرنیستی، به صورت گوناگون نمود یافته است؛ یکی از آن‌ها را می‌توان در «فراداستان تاریخ‌نگارانه» جست. در این نوع داستان‌پردازی، تاریخ، آگاهانه مورد تحریف قرار می‌گیرد؛ این کار با چندین روش تحقق می‌پذیرد، از جمله با جعل تاریخ، زمان‌پریشی و یا درهم‌آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی. (ر.ک: لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۵-۸۶)

یکی از فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه‌ی دانشور «میزگرد» نام دارد که در آن، نویسنده با شگردهای گوناگون، نظم زمانی رویدادها را در هم آشفته است. دانشور در این داستان که علی‌رغم صبغه‌ی پسامدرنیستی آن، از استحکام و انسجام داستانی چندانی برخوردار نیست، چندین شخصیت اسطوره‌ای، تاریخی و معاصر را دور یک میز گرد آورده و با پرسش‌های راوی، آنان را به گفت‌وگو و مجادله واداشته است. رستم، سعدی، حافظ و اخوان ثالث از جمله شخصیت‌هایی هستند که در این میزگرد حضور دارند و به پرسش‌های راوی، پاسخ می‌دهند و گه‌گاه نیز با یکدیگر به مجادله می‌پردازند و با طعنه و طنز، همدیگر را به نقد می‌کشند. نویسنده در این داستان، هم با شرح مجعول و متفاوت از وقایع معروف، نظیر نبرد رستم و اسفندیار و هم با ایجاد زمان‌پریشی در نقل حوادث و درهم‌آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی، داستان پسامدرنیستی آفریده است. میزگرد هرچند داستان ناموفقی است و طنز نهفته در درون آن نیز از عمق و جاذبه‌ی چندانی برخوردار نیست، از حیث اشتغال بر مشخصه‌های داستان‌های پسامدرن، درخور توجه است.

۲. تداعی‌های مشوش و نامنسجم اندیشه: در آثار پسامدرنیستی، نه تنها نظم زمانی رویدادهای گذشته بر هم می‌خورد، بلکه زمان حاضر نیز به صورت آشفته و مغشوش، نشان داده می‌شود و از این طریق، انسجام روایت خدشه می‌پذیرد. (ر.ک: لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۵-۸۶) تداعی‌های مشوش و نامنسجم از جمله مشخصه‌های آثار پسامدرن است که از رهگذر آن، زمان معنادار مفهوم خود را از دست می‌دهد. گسیختگی رابطه

میان تداعی‌ها و عدم پیروی آن‌ها از قاعده و نظم معین، تمهیدی است که نویسنده با تمسک بدان، آشفتگی‌های ذهنی انسان عصر خود را به نمایش می‌گذارد. دانشور در تعدادی از داستان‌های مجموعه‌ی *از پرنده‌های مهاجر پیرس و انتخاب*، این مشخصه‌ی آثار پسامدرنیستی را به کار برده است. برای نمونه، می‌توان به داستان «برهوت» (دانشور، ۱۳۸۶: ۴۶) اشاره کرد. هرچند در نگاه نخست، این داستان اثری مدرن و رئالیستی به نظر می‌رسد، استفاده از شیوه‌ی تک‌گویی درونی در روایت داستان و به ویژه تعبیه‌ی تداعی‌های آشفته در خلال روایت راویان داستان، آن را به سطح آثار پسامدرن ارتقایی دهد.

داستان برهوت از یک جهت دیگر نیز اثری در خور توجه است و آن، تعدد و تنوع راویان داستان است. آن‌گونه که می‌دانیم، محدودیت ساختاری داستان کوتاه، برخلاف رمان، تنوع راوی و زاویه دید را بر نمی‌تابد؛ از این رو داستان کوتاه به طور معمول، از منظر یک راوی روایت می‌شود. دانشور در این داستان از شیوه‌ی روایت‌گری متداول در داستان کوتاه عدول کرده و داستان را به تناوب، از دیدگاه دو راوی، برادر کوچک و برادر بزرگ، روایت کرده است.

در داستان‌های دیگر این مجموعه، از جمله در داستان «از خاک به خاکستر» و «متبرک باد خلیفه بودن انسان بر زمین» نیز تشویش در تداعی‌ها و انعکاس آشفته و نامنسجم اندیشه را می‌توان نشان داد.

۳. دور باطل: مقصود از «دور باطل» امتزاج جهان واقعیت با جهان متن و داستان است. «آثار ادبی معمولاً با این پیش‌فرض نوشته و خوانده می‌شود که نه خود واقعیت، بلکه تقلیدی از واقعیتند. این فاصله‌ی بین واقعیت و تخیل، در رمان‌های پسامدرنیستی به سخره گرفته می‌شود.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹)

دور باطل وقتی در داستان اتفاق می‌افتد که مرز و تمایز میان متن و دنیای واقعیت از میان می‌رود و به تعبیر بری‌لوئیس، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند. (ر.ک: لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۴) این امتزاج از جمله هنگامی رخ می‌نماید که نویسنده در داستان حضور می‌یابد و به عنوان یکی از شخصیت‌های داستانی، ایفای نقش می‌کند.

سیمین دانشور در برخی از داستان‌های مجموعه‌ی از پرنندگان مهاجر پیرس و انتخاب، با حضور خود در داستان، مرز میان جهان داستان و دنیای متن را مخدوش ساخته و از این طریق، داستانی پسامدرنیستی خلق کرده است.

از این میان، داستان‌های این دو مجموعه، در دو داستان «از خاک به خاکستر» (دانشور، ۱۳۸۶: ۶۵-۸۹) و «دو لبخند» (دانشور، ۱۳۷۶: ۹۹-۱۰۳) نویسنده، با مشخصات فردی خویش حضور دارد. راوی داستان از خاک به خاکستر یک جوان مهاجر ایرانی مقیم آمریکاست که غم غربت و نوستالژی وطن، آرام و قرارش را ربوده است. او وقتی از برنامه‌ی خبر رادیو آمریکا می‌شنود که کلاهک موشک عراقی در کوچه‌ی فردوسی خیابان تجریش از آن جدا شده و ... به یاد سیمین دانشور می‌افتد که خانه‌اش در آن حدود بود. راوی که زمانی دانشجوی دانشور در رشته‌ی باستان‌شناسی بوده، در بخشی از داستان، به مرور خاطرات خود با دانشور می‌پردازد و ضمن آن، سخنان او را نقل می‌کند. حضور نویسنده در این داستان، همانند آثار مشابه دیگر، جهان داستان را با جهان واقعیت درمی‌آمیزد و صبغه‌ای پسامدرنیستی به آن می‌دهد.

«دو لبخند» داستانی است که در قالب نامه نوشته شده است؛ نامه‌ای به «حشمت سنجری» پس از مرگ وی. نویسنده در خلال آن، خاطرات مشترک خود و جلال آل احمد را با وی بازگو می‌کند. بخش‌هایی از این نوشته که بیشتر می‌توان آن را داستانه‌وار تلقی کرد تا داستان کوتاه، حکایت سترونی جلال است و یادآور ماجرای داستان سنگی برگوری او. دانشور در این داستان‌واره، حضور چشم‌گیری دارد و همین حضور است که نوشته را از دنیای داستان دور می‌سازد و به دنیای واقع می‌کشاند و از همین رو است که می‌توان میان آن و آثار پسامدرن، قرابتی جست.

داستان‌های دو مجموعه‌ی اخیر دانشور، تنها از بُعد پسامدرنیستی پاره‌ای از آن‌ها درخور مطالعه نیست؛ بلکه از جهات دیگر نیز شایسته‌ی تامل است. در این‌جا برای پرهیز از اطاله‌ی کلام، به برخی از مشخصه‌های دیگر داستان‌های کوتاه دو مجموعه‌ی *از پرنده‌های مهاجر پیرس و انتخاب*، به اجمال اشاره می‌کنیم:

۱. دانشور در برخی از داستان‌های این دو مجموعه، با درآمیختن مرزهای واقعیت و خیال، صبغه‌ی سورئالیستی به داستان خود بخشیده است. این ویژگی به خصوص در داستان *از پرنده‌های مهاجر پیرس* که نام خود را به یکی از دو مجموعه‌ای اخیر داده

است، آشکارا به چشم می‌خورد. شروع نامتعارف داستان تا حدی ویژگی سوررئالیستی را آن از همان نخستین جملات، در پیش چشم خواننده قرار می‌دهد: «خواب می‌دیدم که مادرم خواب مرا می‌بیند و خودم هم در خوابش حضور دارم و نقش رویدادها را در خواب او، خودم ایفا می‌کنم. راست است به هیچ منطقی جور در نمی‌آید؛ اما مگر همه چیز زندگی را باید به ترازوی منطق سنجید.» (دانشور، ۱۳۷۶: ۱۱۱)

۲. پرداختن به عوالم عرفانی یکی از دیگر مشخصه‌های برخی داستان‌های دو مجموعه‌ی اخیر است. در داستان‌های پیشین دانشور، شاهد چنین رویکردی نبوده‌ایم؛ اما در چند داستان این دو مجموعه، از جمله در داستان «متبرک باد خلیفه بودن انسان بر زمین»، بهره‌گیری از درون‌مایه‌ی عرفانی، مشهود است. علاوه بر این، زبان بخش آغازین این داستان نیز برخی از آثار سهرودی از جمله عقل سرخ او را به ذهن متبادر می‌سازد.

۳. بسیاری از داستان‌های پیشین دانشور، از زبان زنان و کودکان روایت شده است. این ویژگی هم در رمان و هم در داستان‌های کوتاه او، به وضوح دیده می‌شود. در داستان‌های دو مجموعه‌ی اخیر، هرچند حضور راویان زن همچنان چشم‌گیر است، کودکان جای خود را به مردان سپرده‌اند و تعداد داستان‌هایی که از زبان مردان روایت شده است، در قیاس با آثار پیشین نویسنده، افزایش قابل ملاحظه‌ای یافته است.

۴. استفاده از تمثیل و بیان روایت در قالب داستان تمثیلی و خیالی، در یکی از داستان‌های این دو مجموعه که نویسنده نام «اسطقس» را بر آن نهاده است، به چشم می‌خورد.

تأمل در آنچه که به اختصار در مورد دو مجموعه‌ی اخیر دانشور ذکر شد، مؤید آن است که نویسنده در ضمن آن‌ها کوشیده است، راه‌های تازه‌ای را در داستان‌پردازی بی‌یابد؛ اما این که او در پیمودن این راه‌ها تا چه پایه به توفیق دست یافته است، شایسته‌ی بررسی مستقل است. با همه‌ی تازگی و نوآوری در شگردهای روایی، به نظر می‌رسد موفق‌ترین داستان‌های کوتاه دانشور را همچنان باید در شهری چون بهشت و به کی سلام کنم؟ جست‌وجو کرد.

۳. نتیجه‌گیری

از بررسی داستان‌های کوتاه سیمین دانشور و تأمل در شیوه‌ی روایت‌گری و انتخاب زاویه دید در این دسته از آثار او، به نتایج زیر می‌توان دست یافت:

۱. داستان‌های کوتاه دانشور در قیاس با رمان‌های وی، از حیث اشتهار و اعتبار هنری، در جایگاه فروتری قرار می‌گیرد؛ با این حال، برخی از داستان‌های کوتاه او مانند شهری چون بهشت و به کی سلام کنم؟، در شمار آثار موفق و ماندگار وی به شمار می‌آید.

۲. کارنامه‌ی دانشور در حوزه‌ی ادبیات داستانی مبین آن است که وی در طول حیات ادبی خویش، از اصول و موازین سه مکتب رمانتیسم، رئالیسم و سوررئالیسم تأثیر پذیرفته است به گونه‌ای که در نخستین مجموعه داستان‌های کوتاه خود، متأثر از رمانتیسم بوده و در دومین و سومین آن‌ها، از موازین رئالیسم بهره جسته و در آخرین مجموعه‌ی خویش، به سوررئالیسم توجه داشته است.

۳. آتش خاموش به عنوان نخستین اثر داستانی دانشور از حیث نوع روایت، شخصیت‌پردازی ضعیف، کلی‌گویی و نثر غیرداستانی، از ارزش و اعتبار ادبی در خور توجهی برخوردار نیست.

۴. دانشور در دومین و سومین مجموعه‌ی داستانی خویش، از طریق اتخاذ زاویه دید مناسب، گزینش شیوه‌ی تعمیمی و سود جستن از تقابل‌های دوگانه در روایت داستان‌ها، پرهیز از کلی‌گویی در پرداخت شخصیت‌های داستان و انتخاب نثر مناسب، سطح داستان‌نویسی خود را ارتقا بخشیده است.

۵. تک‌گویی درونی به عنوان شیوه‌ی روایت‌گری مدرن، در برخی از داستان‌های «به کی سلام کنم؟» و آثار داستانی بعدی او، مبین آشنایی دانشور با شگردهای روایی جدید و بهره‌جویی از آن‌هاست.

۶. دانشور در واپسین مجموعه داستان‌های کوتاه خویش، با استفاده از مؤلفه‌های آثار پسامدرن نظیر بی‌نظمی زمانی در روایت، تداعی‌های مشوش و نامنسجم اندیشه، حضور شخص نویسنده به عنوان یکی از شخصیت‌های داستانی، دور باطل و ... به خلق داستان‌های پسامدرنیستی نایل آمده است.

۷. با همه‌ی نوآوری در انتخاب زاویه‌ی دید و شیوه‌ی روایت در واپسین مجموعه‌ی داستانی دانشور، موفق‌ترین داستان‌های کوتاه نویسنده را باید در مجموعه‌های «شهری

چون بهشت» و «به کی سلام کنم؟» که به دوره‌ی میانی خلاقیت‌های ادبی او تعلق دارند، جست‌وجو کرد.

منابع

- پاینده، حسین. (۱۳۸۲) *گفتمان نقد ادبی*. تهران: زرنگار.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۷) «آخرین داستان شهرزاد». *ماهنامه‌ی فردوسی*، شماره ۵۶.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی: درآمدی بر زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمه‌ی سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- دانشور، سیمین. (۱۳۲۷) *آتش خاموش*. تهران: علمی.
- دانشور، سیمین. (۱۳۶۶) «یاد جلال آل‌احمد». *کیهان فرهنگی*، سال ۴، شماره ۶.
- دانشور، سیمین. (۱۳۷۳) «نمی‌خواستم نویسنده‌ی تک اثر باشم». *گردون*، سال ۵، شماره ۳۷-۳۸.
- دانشور، سیمین. (۱۳۷۶) *از پرنده‌های مهاجر بیرس*. تهران: نشر کانون.
- دانشور، سیمین. (۱۳۸۰) *به کی سلام کنم؟*. تهران: خوارزمی.
- دانشور، سیمین. (۱۳۸۱) *شهری چون بهشت*. تهران: خوارزمی.
- دانشور، سیمین. (۱۳۸۶) *انتخاب*. تهران: قطره.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱) *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۶) *جدال نقش با نقاش*. تهران: نیلوفر.
- گرین، گیت - لبیهان، جیل. (۱۳۸۳) *درسنامه‌ی نظریه و نقد ادبی*. ترجمه‌ی گروه مترجمان، ویراستار حسین پاینده، تهران: روزنگار.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳) *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰) *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۳) *سیمین دانشور و قصه‌نویسی، بر ساحل جزیره‌ی سرگردانی*. به کوشش علی دهباشی، تهران: سخن.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳) *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.