کاظم تینا: لارنس استرن ایرانی

(نگاهی به پسامدرنیسم در آثار کاظم تینا)

منصوره تدینی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد رامهرمز، خوزستان

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۲/۲۱، تاریخ تصویب: ۱۳۸۸/۰۴/۲۴)

چکیده

کاظم تینا از اولین متفاوت‌نویسان ایرانی است که آثار اولیهٔ او در دههٔ ۱۳۲۰ و آثار مطرح‌شدهٔ او در این مقاله، در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، یعنی تقریباً هم‌زمان با پیدایش اولین طلایه‌های پسامدرنیسم در جهان، به چاپ رسید. از آن‌جا که این آثار در زمان خود بسیار نامأنوس و با مدرنیسم رایج در آن زمان متفاوت بودند، مورد توجّه قرار نگرفتند و اکنون در معرض خمول و نابودی کامل قرار دارند. در بررسی این آثار، برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرنیستی، به شیوه‌ای پیش‌رس و خودجوش قابل مشاهده است. از جملهٔ این مؤلفه‌ها می‌توان عنصر غالب محتوایی پسامدرنیسم، یعنی برجسته‌شدن محتوای وجودشناسانه، همچنین عدم‌انسجام و فقدان پیرنگ، آشکار کردن شگردهای ادبی، بیان نظریه در متن، اتصال کوتاه، عدم‌قطعیت، ابهام، تناقض، آشفتگی زمان و مکان، بینامتنیت، شخصیت‌های شورش‌گر و یکی‌شدن شخصیت‌های داستانی را نام برد که در چند داستان کوتاه از این نویسنده مورد بررسی قرار گرفته‌اند و حضور آن‌ها این داستان‌ها را درحال‌گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: *کاظم تینا، پسامدرنیسم، وجودشناسی، معرفت‌شناسی، عدم انسجام متن.*

---

*. E-mail: msh_tadayoni@yahoo.com

مقدمه

کاظم تینا نامی است که علی‌رغم پیشتاز بودن صاحبش، کمتر در بین اسامی داستان‌نویسان ایرانی، شناخته شده است. تینا را می‌توان در زمرهٔ اولین متفاوت‌نویسان ایرانی محسوب داشت. به گفتهٔ حسن میرعابدینی اولین نوشته‌های او در مجلهٔ خروس جنگی -در دههٔ ۱۳۲۰- به چاپ رسید و کتاب‌های *آفتاب بی‌غروب* (۱۳۳۲) و *گذرگاه بی‌پایانی*(۱۳۴۰) را در تیراژهایی چنان اندک منتشر کرد که اینک دست نیافتنی‌اند. در دههٔ ۱۳۴۰ بار دیگر نامش در مجلات ادبی دیده شد. داستان‌های کوتاه این دوره را در مجموعهٔ *شرف و هبوط و وبال* (۱۳۵۵) گرد آورد، بخش هایی از *زروانه* را نیز در *لوح و جگن* به چاپ رساند. (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۷۴۳)

برخی او را دارای گرایش‌های سوررئالیستی (Surrealism) و دنباله‌رو صادق هدایت و *بوف کور* دانسته‌اند؛ امّا با مرور کامل مجموعهٔ داستان‌های تینا، می‌توان آثار او را به چند گروه تقسیم کرد. او نیز مانند هدایت در عرصه‌های مختلفی طبع‌آزمایی کرده است. در برخی از آثار او باستان‌گرایی (Archaism) و در برخی دیگر نوعی عرفان خاص دیده می‌شود که به نحو عجیبی تیره و ناامیدانه است و شاید بتوان نام عرفان سیاه بر آن گذاشت. برخی از آثار او نیز متأثر از بوف کور و صادق هدایت هستند امّا در کنار این آثار، آثاری نیز وجود دارند که ویژگی‌های سبکی خاص خود او را دارند ومی‌توان گفت تینا دراین آثار به سبک مخصوص خود دست یافته است. این داستان‌های تینا را به‌ویژه درمجموعهٔ گذرگاه بی‌پایانی می‌توان یافت ولی متأسفانه به‌دلایل بررسی‌نشده‌ای این آثار و نام کاظم تینا در هالهٔ خمول و فراموشی محو شده است.[1] در همین آثار است که برخی مؤلفه‌های پسامدرنیستی به طور خودجوش و بسیار پیش‌رس، تقریبا همزمان با ظهور اولین طلایه‌های پسامدرنیسم (Post Modernism) در جهان، دیده می‌شود درحالی‌که در آن زمان پیش‌روترین نویسندگان ایرانی، حتی هدایت، حال و هوایی مدرنیستی را در آثار خود منعکس می‌کردند. میرعابدینی در اثر ارزشمند خود، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، در مورد او چنین می‌نویسد:

تینا چهرهٔ فراموش شده‌ای در صفحهٔ ادبیات معاصر ایران است. این امر، هم از عزلت‌گزینی خود او ناشی می‌شود و هم از ساخت غریب داستان‌هایش، که هیچ‌کدام داستان به مفهوم متداول و شناخته شدهٔ آن نیستند...در داستان‌های ک.تینا همه چیز در دایره‌های متقاطع ذهن می‌گذرد: سقوطی آزاد و سرگیجه‌آور در مغاک ذهنی پریش...در یکی از معدود نقدهای نوشته شده بر آثار تینا (از منوچهر آتشی در مجلهٔ تماشا) چنین می‌خوانیم: «مردی است مالیخولیایی، با تفکرات و تخیلات بی‌سروبن. جوهر هنری دارد، امّا در اوهام خویش سرگردان و پریشان است و می‌کوشد به هدایت برسد. کتاب‌هایش نه مجموعه‌ای از قصه‌های کوتاه است و نه یک قصهٔ

واحد. می‌توان گفت سفری ذهنی است، گذر از «مجهول»هاست به سوی مجهولی بزرگ که شاید خود هنرمند، یا در واقع «انسان» باشد...(همان: ۷۴۵-۷۴۴).

هم‌چنان که می‌دانیم عدم‌انسجام (Incoherence) و نداشتن پیرنگ (Plot) یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های زبانی پسامدرنیسم و عنصر غالب شکلی آن است و سطور فوق حاکی از وجود چنین خصیصه‌ای در داستان‌های تینا است. خوانندگان داستان‌های تینا در همان برخوردهای اولیه با داستان‌های او، این ویژگی را به طرز چشمگیری درخواهند یافت. همچنین تینا با نبوغ و قریحهٔ کم‌نظیر خود توانسته به نحوی ابداعی و خودجوش عنصر غالب محتوایی یعنی محتوای وجودشناسانه (Ontologic) را در آثار خود برجسته کند و برخی مؤلفه‌های دیگر پسامدرنیستی را نیز در آن آثار ابداع کند. به جهت نامأنوس بودن این ویژگی‌ها است که تینا در زمان خود مورد توجه واقع نشده است. به این ترتیب سال‌ها پیش از اوج‌گیری پسامدرنیسم و همزمان با پیدایش اولین آثار پسامدرنیستی در جهان، یعنی اوایل دههٔ ۶۰ میلادی، او نیز آثاری نزدیک به همان حال و هوا و همان نگرش و محتوای وجودشناسانه، در ایران آن روزگار خلق کرده است که متأسفانه برخلاف آثار هدایت مورد توجه قرار نگرفته است.

تینا لارنس استرن (Laurence Sterne) ایران است، منهای شوخ‌طبعی‌اش. او به جای شادمانگی و شوخ‌طبعی استرن، تلخ‌کامی و تیرگی جان آزردهٔ خود را که سایهٔ سنگین دنیای پیرامون را بر دوش دارد، به خواننده منتقل می‌کند. وجه اشتراک او با لارنس استرن، نویسندهٔ انگلیسی پیش‌رو و خوش‌ذوق قرن هجدهم، پیش‌رو بودن هر دو نسبت به محیط و زمانه‌شان است و این که در آثار هر دوی این‌ها شیوه‌های پسامدرنیستی به طور خودجوش و ابداعی دیده می‌شود که بعد از سال‌ها تبدیل به این جریان ادبی شده است.

کسانی که تینا را دنباله‌رو هدایت دانسته‌اند، به‌جای توجّه به عرصه‌های مختلف طبع‌آزمایی او، با نگاهی سطحی و کلی به آثار او نگریسته‌اند و به تفاوت‌های فراوان این گروه از آثار او با آثار هدایت توجه نکرده‌اند. از جمله این‌که در بوف کور علی‌رغم پیچیدگی و دیریابی پیرنگ، به‌هرحال پیرنگی قابل دست‌یابی وجود دارد، درحالی‌که در این آثار تینا به‌ندرت پیرنگی می‌توان یافت. به‌علاوه در فضای داستانی بوف کور از آشکار کردن شگردهای ادبی و یا جهان‌های متکثّر و متداخل داستان‌های تینا خبری نیست، درحالی‌که در این آثار تینا به‌ندرت می‌توان در جهانی واحد و یک‌پارچه باقی ماند و از نفوذ دنیاهای متفاوت دیگر مصون شد. جهان آدم‌ها و جهان اشیأ، جهان آینده و جهان گذشته درکنار یکدیگر قرار می‌گیرند و بدون هیچ حد و مرزی درهم نفوذ می‌کنند، به‌علاوه خواننده گاه خود را مستقیماً در جریان نگاشته شدن داستان می‌بیند. بررسی برخی از این داستان‌ها و نشان دادن برخی ویژگی‌های زودرس و خودجوش پسامدرنیسم در این آثار و آشکار کردن جنبه‌های ناشناس‌ماندهٔ هنر تینا، تلاش و

گام کوچکی برای ادای دین به این نویسنده است و امید است. دکتر شمیسا در یادداشتی در مورد تینا این طور نوشته است:

کاظم تینا از دوستان نزدیک سهراب بود، چنان که سهراب شعر «سمت خیال دوست» را به او تقدیم کرده است: ماه/ رنگ تفسیر مس بود/ مثل اندوه تفهیم بالا می‌آمد.../ دوست توری هوش را روی اشیا/ لمس می‌کرد/ جملهٔ جاری جوی را می‌شنید/ با خود انگار می‌گفت/ هیچ حرفی به این روشنی نیست؛ نازنین مردی بود منزوی. در سال ۶۷ یا ۶۸ –که هیچ‌وقت نخواستم بدانم- خودش را کشت. شاپور بنیاد که داستان‌هایش را کشف کرده بود، شیفته‌وار از او با من سخن می‌گفت (تدینی، ۱۳۸۶: ۲۷۹).

در این جستار حضور برخی مؤلفه‌های پسامدرنیستی در چند داستان کوتاه منتخب از این نویسنده، نشان داده شده است.

بحث و بررسی

در داستان‌های کاظم تینا مؤلفه‌های پسامدرنیستی زیر قابل ملاحظه هستند: محتوای وجودشناسانه، آشکار کردن شگردهای ادبی، عدم قطعیّت (Indeterminacy)، عدم اقتدار مؤلف بر مقدّرات اثر، پارانویا (Paranoia)، ابهام و آشفتگی زمان، مکان، شخصیت‌ها و پیرنگ که موجب عدم انسجام متن شده‌اند، همچنین برهم‌زدن عرف‌های داستان‌نویسی و بینامتنیت (Intertextuality)، که حضور این مؤلفه‌ها در آثار تینا، داستان‌های او را در حال گذار از مدرنیسم (Modernism) به پسامدرنیسم نشان می‌دهند و ما ویژگی‌های هر دو جریان را در کنار هم مشاهده می‌کنیم.

بررسی داستان کوتاه «مرگ بازیگر» (تینا، ۱۳۴۰: ۱۷۲ــ۱۵۰) فضای داستان در تالار تماشاخانه‌ای، در شب اول نمایش با حضور صاحب نمایش‌نامه و تماشاگران و دوستان او شکل می‌گیرد. وقتی چراغ‌ها خاموش می‌شود، صدایی تماشاچیان را مورد خطاب قرار می‌دهد و آن‌ها را متهم به کوته‌بینی و نفس‌پرستی می‌کند. صاحب نمایش‌نامه معترض و خشمگین می‌گوید که داستان او را دست‌کاری کرده‌اند ولی با کف‌زدن تماشاگران روبه‌رو می‌شود. حتّی هنگامی که بیرون می‌آید و در کوچه‌ای راه می‌رود، هر کجا که می‌رود و درهرحال خود را در صحنه و در معرض نگاه تماشاچیان می‌بیند، درحالی‌که کارگردان مخفیانه صحنه را هدایت می‌کند؛ او به گاراژ می‌رود و به شهر جدیدی سفر می‌کند. در یک مهمان‌سرا به خواب می‌رود و خواب می‌بیند که پرده بالا رفته و همان صحنهٔ اول تکرار می‌شود. بازیگری در روی صحنه می‌گوید نمی‌خواهد وقت تماشاگران را تلف کند و به آن‌ها می‌گوید که خود نیز تماشاگرانی دارند و آن

تماشاگران نیز در پشت سر خود باز تماشاگران دیگری دارند. این وقایع در حین اجرای نمایش و در لابه‌لای صحنه‌های آن رخ می‌دهند. در پایان مدیر به صحنه می‌آید و اعلام می‌کند که قهرمان اصلی نمایش یعنی صاحب نمایش‌نامه، در پشت صحنه مرده است و چهار نفر جنازهٔ او را، که در شهری دیگر و در یک مهمان‌سرا مرده است، به صحنه می‌آورند. پس نمایش را تعطیل و موکول به فردا می‌کند. تماشاگران هنگام خروج، مرگ صاحب نمایش را پایانی عالی برای داستان می‌دانند.

برخی از مؤلفه‌های پسامدرنیسم در این داستان ـ که داستان شکل‌گیری و اجرای یک نمایش‌نامه است و از این جهت می‌توان آن را یک فراداستان (Metafiction) نامیدـ دیده می‌شود از جمله آشکار کردن شگردهای داستان‌نویسی، حضور شخصیت‌های شورش‌گر، برجسته کردن محتوای وجودشناسانه و ابراز نظریه درمتن به‌وضوح قابل‌مشاهده است. خواننده در داستان با سطوح وجودی متفاوت و متداخلی روبه‌رو می‌شود که مرتّب در یکدیگر نفوذ می‌کنند. جهان درون نمایش و جهان نمایش‌نامه‌نویس و تماشاگران با هم اتصال کوتاه (Short Circuit) دارند و جهان واقع یعنی جهان نویسندهٔ این داستان نیز بر فراز این دو جهان قرار دارد.

این داستان تینا را می‌توان فراداستان نامید، اگرچه در زمانی نوشته شده که هنوز اصطلاح فراداستان وجود نداشته است. *مرگ بازیگر* داستان شکل‌گیری یک نمایش است از آغاز تا پایان، آن هم علی‌رغم خواست و ارادهٔ مؤلف. بنابراین *مرگ بازیگر*، به‌نحو آیرونیکی (Irony) یادآور مرگ مؤلف (Death of the Auther) است، به‌ویژه وقتی که بدانیم بازیگری که مرگ او در عنوان و در پایان داستان اعلام می‌شود کسی نیست جز نویسندهٔ نمایش. خواننده در این داستان با سه لایهٔ متفاوت وجودی شبیه به قاب‌های تودرتوی نقاشی روبه‌رو است. بالاترین سطح وجودشناسانه دراین داستان، جهان واقع و جهان نویسندهٔ داستان -کاظم تینا- است و در یک سطح پایین‌تر، آقای «پ» یعنی صاحب نمایش‌نامه و کارگردان و تماشاگران قرار دارند. آخرین و درونی‌ترین سطح داستان، دنیای درون نمایش و بازیگران آن است. بین دو لایهٔ درونی‌تر این داستان، به‌طور مکرّر اتّصال کوتاه رخ می‌دهد یعنی از سویی آقای «پ»، صاحب نمایش‌نامه، متوجّه می‌شود که به‌طور ناخواسته درحال اجرای نمایش است و هر تلاش او برای گریز و خروج از جهانِ درونِ نمایشِ خود بی‌فایده می‌ماند و او به اجبار به فضای درون داستان کشیده شده است و در همان‌جا می‌میرد و حتی در آخرین صحنهٔ نمایش، جنازهٔ او به روی صحنه حمل می‌شود و از سوی تماشاچیان به عنوان پایانی بسیار عالی برای نمایش تلقّی می‌شود و از سوی دیگر بازیگران نمایش پی‌درپی به جهان خارج از نمایش تجاوز می‌کنند و تماشاچیان را مورد خطاب قرار می‌دهند. علاوه بر اتصال کوتاه، آیا این مطابق با نظریهٔ واکنش

خواننده (Reader Response Theory) و تأثیر و نفوذ خواننده بر مؤلف و متن نیست؟ و آیا به این ترتیب با ابراز نظریه درمتن -که از مهم‌ترین ویژگی‌های پسامدرنیسم است- روبه‌رو نیستیم؟ برایان مک هیل (Brian McHale) نظریه‌پرداز پسامدرنیست آمریکایی معتقد است نویسنده با درهم‌شکستن مرزهای غیر قابل عبور این دنیاهای متفاوت و آمیختن این انواع متفاوت، یگانگی و قطعیت و چگونگی این دنیاها را زیر سؤال می‌برد و با این کار موجب برجسته‌شدن محتوای وجودشناسانهٔ متن می‌شود. او رمان‌های سه‌گانهٔ مشهور بکت (Samuel Beckett) یعنی *ملی*، *مالون می‌میرد* و *نام‌ناپذیر* را مثال می‌زند که درست با همین شیوهٔ داستان‌های تینا قطعیت و یگانگی جهان را مورد تردید قرار می‌دهند. از نظر مک‌هیل این مهم‌ترین ویژگی پسامدرنیستی و عنصر غالب پسامدرنیسم است. او در این مورد می‌نویسد:

> ... عنصر غالب در ادبیات داستانی پسامدرنیستی، ماهیّتی وجودشناسانه دارد. به عبارت دیگر، ادبیات داستانی پسامدرنیستی تدابیری اتخاذ می‌کند که باعث عطف توجه به پرسش‌هایی -یا برجسته شدن پرسش‌هایی- از قبیل آن پرسش‌هایی که دیک هیگنز «پساشناختی» می‌نامد، می‌گردد: «این دنیا، کدام دنیاست؟ در این دنیا چه باید کرد؟ کدام یک از نفس‌های من باید آن کار را بکند؟» سایر پرسش‌های نوعاً پسامدرنیستی، یا به وجودشناسی متون ادبی مربوط می‌شوند و یا به وجودشناسی دنیایی که این متون ترسیم می‌کنند. نمونه‌هایی از این پرسش‌های پسامدرنیستی بدین قرارند: دنیا چیست؟ انواع دنیاهای موجود کدام‌اند؟ این دنیاها متشکل از چه هستند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ تقابل دنیاهای متفاوت، چه پیامدی دارد، یا وقتی مرز بین این دنیاها نقض می‌شود، چگونه ساختار می‌یابد؟ و پرسش‌هایی از این قبیل (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۳۵ـ۱۳۴).

مک هیل معتقد است «تاثیر ادعای ملون دربارهٔ نوشتن رمان ملی و در واقع نفوذ او، که خود یک شخصیت داستانی است، از جهان داستان به جهان واقعی بیرون این است که عمل ترسیم یک دنیای تخیلی -یا به عبارتی داستان‌سازی- را برجسته می‌کند، کمااین‌که کلیهٔ کارهای دیگری که او در سرتاسر متن برای ترسیم دنیای رمان انجام می‌دهد، در واقع همین تأثیر را باقی می‌گذارد» (همان: ۱۴۰).

خوانندهٔ داستان‌های تینا نیز با پرسش‌هایی از همین قبیل روبرو است: کدام یک از این دنیاها واقعی است؟ مرز واقعیت و خیال در کجاست؟ چگونه این دنیاها به هم راه یافته‌اند؟ چگونه دنیای خیالی داستان و شخصیت‌هایش بر مقدرات نویسنده و دنیای خارج از داستان

تأثیرگذارند؟ حیطهٔ این تأثیر تا کجاست؟ و پرسش‌های دیگری از این قبیل. به نمونهٔ زیر از این متن توجه کنید:

> «پ» یک‌راست مقابل میز کارگردان رفت و پرخاش‌کنان گفت: «آقای محترم جنابعالی که خود را هنرمند می‌دانید و ادعا دارید که به شخصیت و هنر دیگران احترام می‌گذارید و به هیچ‌گونه در اثری که به اختیار شماست، خیانت نمی‌کنید از چه رو در نمایشنامهٔ من دست برده‌اید؟ اگر به نظر شما تغییری در بعضی قسمت‌ها لازم بود چرا مرا آگاه نساختید؟ چگونه بی‌اجازهٔ من اثر مرا دگرگون ساخته‌اید؟ به چه حق؟ جواب بدهید! جواب بدهید!...» ناگاه صدایی برخاست همهمه‌ای طولانی از سمت راست او همین‌که روی بدان‌سو برد عجب چی...؟ تماشاییان کف می‌زدند و صدای هورا هورا در تالار پیچیده بود... «چگونه من به صحنه آمده‌ام؟» صدایی به گوش آمد «عالی بسیار عالی هورا...» (تینا، ۱۳۴۰: ۱۵۵-۱۵۴).

نکتهٔ جالب بی‌اختیاری مؤلف در این امر، یعنی ورود به جهان داستان است. اگر در داستان پسامدرن، مؤلف به میل و اختیار خود به جهان داستانی نفوذ می‌کند، در داستان‌های تینا مؤلف به حدی ناتوان است که علی‌رغم اعتراضات مکرر خود هر لحظه بیشتر و بیشتر به درون فضای داستانی مکیده می‌شود و در پایان در همان فضا می‌میرد و برای همیشه ماندگار می‌شود. بنابراین او به نحوی، خود بازیچه و بازیگر دیگران است:

> ... ناگهان مدیر سراسیمه و نفس‌زنان به صحنه آمد با صدایی بلند گفت: خانم‌ها آقایان از همه پوزش می‌خواهم قهرمان اصلی نمایش امشب ما [آقای پ، صاحب نمایش‌نامه] در پشت صحنه ناگهان...بله یک‌مرتبه بر زمین افتاد؛ الان مرده! باور نمی‌کنید؟ نه حقیقت واقع را می‌گویم.» ته صحنه دری باز شد چهار نفر که آرایش صورت و پوشش آنان نیمه‌کاره بود جنازهٔ او را به صحنه آوردند چهرهٔ کارگردان به کنجی پیدا آمد با اشاره طرز راه رفتن آنان را تعلیم می‌داد...ناگاه جنب‌وجوشی میان تماشاییان افتاد همه برای رفتن به سوی در خروجی رو می‌بردند درآن‌میان گاهی کلماتی به گوش می‌آمد مثلاً دو نفر به هم می‌گفتند: «دیدی پیش‌بینی من درست بود؟ نگفتم دراین نمایش «پ» می‌میرد؟»... «من حدس می‌زدم معلوم بود اصلاً اگر نمی‌مرد داستان خوب تمام نمی‌شد»... «عالی بود جداً عالی بود به‌خصوص چه پایان جدی و قوی! ...» امّا این پایان رؤیای او بود؛ دیگر از خواب بیدار نشد (همان: ۱۷۲-۱۷۱).

نویسندهٔ نمایش‌نامه پیش از مرگ خود و در تمام طول نمایش به تغییر مسیر داستان و حضور خود در نمایش معترض است وعلی‌رغم گریز ازساختمان نمایش و حتی گریز از شهری که نمایش درآن اجرا می‌شود، باز هرجا که می‌رود حضور تماشاگران و کارگردان را همراه خود دارد. آیا این همان سلطه و نفوذ خواننده بر مؤلف و اثر نیست که تا منتها حد ممکن پیش‌روی کرده است؟

> ...«پ» بی‌تاب از جا برخاست نگاهی به گردابر خویش افکند همه سویش تاریک بود و تماشاییان خاموش بر صندلی‌ها نشسته بودند ناگاه بانگ برداشت: «خانمها آقایان! لطف کنید و دمی به من گوش فرا دارید من اصلاً چنین نمایشنامه‌ای ننوشته‌ام نمی‌دانم کدام ابلهی این‌گونه اثر مرا خراب کرده من وظیفه دارم اینک همگان را بدین وضع آگاه سازم بی‌شک به اشتیاق تماشای اثر من درین مکان نشسته‌اید و اکنون به چنین مهملات بی‌سروتهی گوش می‌کنید هم شما و هم مرا فریب داده‌اند؛ من شکایت خواهم کرد من...» نگاهش به کارگردان افتاد از گوشه‌ای با ایما و اشاره حرکاتی می‌کرد گویی او را تشویق می‌کرد تا محکمتر و رساتر سخن بگوید؛ در دم بانگ کف‌زدن تماشاییان به گوشش آمد؛ به اطراف نگریست همه ساکت و مبهوت بر صندلیها نشسته بودند ولی صدا از دور جایی می‌آمد: «پس اینجا با این تالار بزرگ پرجمعیت با صحنه یکی است؟» به‌نظر می‌آمد تماشاییان از فاصله‌ای دور از ورای سکوت قرن‌ها به او می‌نگرند (همان: ۱۶۰).

می‌بینیم که تینا سؤالات وجودشناسانهٔ خود را گاه حتی مستقیماً مطرح می‌کند. او بین این دنیاهای متفاوت شک می‌کند و چگونگی آن‌ها را مورد سؤال قرار می‌دهد. در اغلب داستان‌های تینا جملات سؤالی بالاترین بسامد را دارند و از بین نشانه‌های سجاوندی، علامت سؤال پرکاربردترین نشانه است. البته گاهی نیز سؤالات تینا جنبهٔ معرفت‌شناسانه (Epistemologic) دارند که با توجه به روزگار تینا و اوج مدرنیسم دراین دوره عجیب نیست و درجای خود به این سؤالات نیز پرداخته خواهد شد. به نمونهٔ دیگری از تلاش مؤلف برای گریز از فضای داستان و ناامیدی او در این مورد و پرسش‌های وجودشناسانه‌ای که برای او ایجاد می‌شود، توجه کنید:

> «پ» همچنان برجای نشسته بود و به خشم و نفرت می‌نگریست ناگهان به‌تندی برخاست روی به تماشاییان برد و بانگ برداشت «خانم‌ها آقایان! تماشاییان محترم لطفاً گوش فرادهید! این نمایش مسخره و مضحک اثر من نیست نمایشنامهٔ مرا عوض کرده‌اند آن را به مسخره‌ای کودکانه بدل ساخته‌اند من شکایت می‌کنم...»

نگاهش به کارگردان افتاد از کنجی سرکشیده بود و به اشاره وی را می‌گفت تا به حرکت دستهایش استحکامی بیشتر بدهد ناگاه درونش خالی شد در دم یافت که خواب می‌بیند صدای کف زدنها و شور و اشتیاق تماشاییان از هرسو برمی‌خاست؛ چگونه؟ او به میان تماشاییان نشسته بود امّا اینجا خود صحنه بود...«پس من هنوز به صحنه هستم؟ چگونه است که بیدار نمی‌شوم؟» (همان: ۱۶۹).

به‌این‌ترتیب سراسر فضای داستانی تینا را شک و تردید و عدم قطعیت انباشته است. کدام جهان واقعی است؟ این دنیاها تا کجا امتداد دارند؟ او این قاب‌های تودرتوی وجودی را تا بی‌نهایت امتداد یافته می‌بیند. یکی از شخصیت‌های داستانی او، یعنی جوانی که در نمایش روی صحنه نشسته و مشغول نوشتن است، به تماشاگران این طور می‌گوید:

پوزش می‌خواهم! می‌بینید که من عزادارم خواهر جوانم خود را کشت ما همه بی‌سرپرست شدیم از سرخاک یکسر به اینجا آمدیم چه‌کنیم؟ ما تنگ‌دستیم امّا قصد آزار و تلف کردن وقت شما را نداریم؛ خوب دلم می‌سوزد نمی‌توانم نگویم این مسئله‌ایست که من از این مکان به وضوح می‌بینم آری...بی‌شک شما سخن مرا باور ندارید؛ شما بدبختی ما را احساس نمی‌کنید چون همه به تماشا نشسته‌اید ولی نه! بنگرید تماشاییان پشت شما هستند و آنان نیز همین که به پشت بنگرند باز تماشاییان را خواهند دید (همان: ۱۷۱).

از دیگر ویژگی‌های پسامدرنیستی این داستان، شورش‌گری شخصیت‌های آن است که سعی در سرپیچی از اقتدار نویسنده و تغییر خط سیر داستان و حتی تعطیل نمایش‌نامه و پایان دادن به آن را دارند. حتی در جایی به تماشاچیان توصیه می‌کنند که به دفتر فروش بلیط مراجعه کنند و پول خود را پس بگیرند. شورش‌گری شخصیت‌ها بر ضد نویسنده و در دست گرفتن ابتکار عمل در وقایع داستانی نیز، به نوعی همان مخدوش کردن مرزهای وجودشناسانه است و قطعیت اقتدار جهان بیرون را بر دنیای داستانی مورد تردید قرار می‌دهد.

این شخصیت‌های داستانی از جهان نمایش‌نامه به بیرون سفر می‌کنند و سعی در تأثیرگذاری بر وقایع داستانی و تغییر داستان دارند. مثلاً یکی از شخصیت‌های داستان سعی می‌کند مؤلف را بفریبد وبا عاشق جلوه دادن خود، متن نمایش‌نامه را از او بگیرد و به برادر خود در روی صحنه برساند:

... جوان خاموش ماند بعد با خود گفت «نه هیچ‌کس حرف‌های مرا باور ندارد پیداست به خیال‌شان داریم نمایش می‌دهیم» درین‌گاه از در کنج صحنه خواهرش

خنده‌کنان و شتابان داخل آمد روی پـا بنـد نبـود بلندبلنـد مـی‌خندیـد وبـه هـوا می‌جست کتابچه‌ای روی میزجلوی برادرش گذاشت چرخی میان صحنه زد آن‌گـاه گفت: «بیا» پسر آن را برداشت نگاهی بر نوشتهٔ آن انداخت یـک‌مرتبـه شـادمانه از خواهرش پرسید: «از کجا آوردی؟» «از کجا؟ تو خواهرت را نمی‌شناسی که چقـدر زرنگ است؟ تازگی این پسرهٔ نمایشنامه‌نویس خاطرخواهم شده از من قرار ملاقـات می‌خواست من هم چون دیدم وضع نمایش امشب تق‌ولق شـده چیـزی بـه فکـرم رسید به او برای همین امشب وعدهٔ دیدار دادم امّا بعد خیلی ساده بهش گفتم مـن همیشه در خانه تنهایم راستی آن نمایشنامهٔ تازه‌ای که نوشتی به من بـده بخـوانم همین بقیهٔ داستان پیداست...(همان: ۱۵۹)

می‌بینیم که این شخصیت‌ها که متعلق به درونی‌ترین سطح وجـودی ایـن داسـتان هسـتند، شخصیت‌هایی مطیع و بی‌اراده نیستند، بلکه اغلب برخلاف میل و اطلاع مؤلف حرکاتی می‌کنند و سخنانی می‌گویند. یکـی دیگـر از بـازیگران، بارهـا بـرخلاف مـتن نمـایش‌نامـه، تماشـاگران [خواننده] را مورد خطاب قرار داده، به آن‌ها اطلاعاتی خارج از فضای داستانی می‌دهد:

پسر باز به نوشتن پرداخت از بچه‌ها یکی‌شان گریه را سر داد جوان سری تکان داد و گفت: «قرار نبود که این بچه گریه کند من نمی‌دانم چه کنم نه هیچ خبری هـم نشد گمانم آقای مدیر دست‌مزد نمایشنامه‌نویس را هم نپرداخته لابد او هم از دادن نمایشنامه امتناع کرده البته او حق دارد...» (همان: ۱۵۴)

درکنار نفوذ و تداخل این سطوح متفاوت وجودی، استفادهٔ نویسنده ازحروف اختصاری بـرای نامیدن شخصیت داستانی خود، آقـای «پ» ، واقعـی بـودن ایـن شخصـیت را القـأ مـی‌کنـد و درنتیجه حالتی شبیه اتصال کوتاه و یا حضور شخصیتی از جهـان واقعـی در داسـتان را ایجـاد می‌کند. درعین‌حال، این کار یکـی از راه‌هـای نشـان دادن بـی‌هـویتی شخصـیت‌هـای داسـتان پسامدرنیستی است که پرداختن به آن از حوصلهٔ این مقاله خارج است.[۲]

از دیگر ویژگی‌های پسامدرنیسم در این داستان، همچنان که پیش از این اشـاره شـد، وجـود شخصیت‌هایی داستانی است که با قراین و نشانه‌هایی یکی می‌شوند و باز درعین‌حال از هم جدا هستند، چون نام‌ها و صفات متفاوتی دارند؛ ازجمله خواهر مرد جوان، دختر کـارگردان و رفیقـهٔ آقای «پ» طبق قراینی مثل خودکشی و مرگ و نیز دزدیدن متن نمایش‌نامـه یـک شخصـیت بیشتر نیستند امّا اسامی ونسبت‌های متفاوتی دارند. به این ترتیب تینا هم ماننـد بکـت، فضـای داستان خود را سرشار از ابهام و عدم‌قطعیت می‌کند، به‌ویژه که قطعات داستان او مانند قطعات

به‌هم‌ریختهٔ یک پازل (معما) نامرتب هم هستند و تقدّم و تأخّر منطقی آن‌ها نسبت به هم از بین رفته است و این یادآور ویژگی دیگری از داستان‌های پسامدرن است که البته در مدرنیسم هم قابل مشاهده است، منتها با شدّتی کمتر. مک‌هیل دراین مورد هم داستان‌های سه‌گانهٔ بکت را مثال می‌زند و در مورد یکی شدن شخصیت‌های داستانی آن چنین می‌نویسد: «به‌ویژه به نظر می‌آید که مرن با ملی یک‌سان و درعین حال متفاوت است: این نامشخص‌کردن هویت‌ها موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف شدهٔ بکت و لذا برجسته‌شدن ساختار وجودشناسانه‌ی آن می‌شود» (همان: ۱۳۹). به‌این‌ترتیب می‌بینیم که چگونه تمامی این مؤلفه‌ها حول محور عنصر غالب پسامدرنیستی، یعنی محتوای وجودشناسانه، و در خدمت برجسته کردن آن قرار می‌گیرند.

بررسی داستان کوتاه «چند مکان در هستی»

(تینا، ۱۳۴۰: ۱۲-۳)

در این داستان هم مثل اغلب داستان‌های تینا، به‌هیچ‌وجه پیرنگی وجود ندارد و حتی ذکر خلاصهٔ داستان و توالی وقایع گاه غیرممکن می‌شود، در ابتدا گفت‌وگویی بین دو ناشناس در میخانه‌ای ناشناخته و در فضایی وهم‌آلود و مبهم درمی‌گیرد ولی این گفت‌وگو نیمه‌کاره رها می‌شود و رهگذری که از کوچه‌ای جان‌دار و اندیشمند و سخن‌گو می‌گذرد همراه با خانه‌هایی از همین‌گونه، دربارهٔ چیستی خود می‌اندیشند. راوی نیز پشت پنجره‌ای ایستاده ودربارهٔ خود می‌اندیشد. او مجسمه‌ای شده و خود و اعمال خود را از بیرون و در کنار دیگران می‌بیند. کسی در تاریکی روی تختی به خواب رفته و تبری بالای سر او نمایان است، صدای در می‌آید و یک نفر از اتاقی می‌گریزد. سپس تبر در دست کسی است که پشت پنجره ایستاده و نمی‌داند برای چه. گویا پاره‌ای از وجود راوی، تبر به دست قصد نابودی نیمهٔ دیگرخود را دارد. دوباره دو نفر اول در می‌خانه، روبه‌روی هم گیلاس‌ها را سر می‌کشند و هنگامی که با تردید درباره امکان بیرون رفتن حرف می‌زنند، مرد پشت پیش‌خوان قهقهه می‌زند و هنگام عطسه زدن متوجه می‌شود که سرش به سنگ لحد خورده و درون کفن است. مرد تبر به دست چشم به راه است ولی متوجه می‌شود که قدرت حرکت و دور شدن از پنجره را ندارد و خود را مجسمه‌ای از سنگ سیاه صیقلی می‌بیند. او از درون کوچه، خودش یعنی مجسمه را تماشا می‌کند. بعد از پنجره کنار رفته، به خانه می‌رود و هرشب که از میخانه بیرون می‌آید، به تماشای این مجسمه –خودش- می‌ایستد. او در عبور از مقابل خانه‌ها و از پنجره‌ها نوری گرم و زنده می‌بیند که از همه سو بیرون می‌تابد. سه زن و دو مرد شاد و خندان را می‌بیند ولی خودش افسرده و غمناک

و روحش تاریک است و ترس و اندیشه‌ای شوم وجودش را فرا گرفته. این‌بار دراطراف او خانه‌ها خاموش و پنجره‌ها تاریک هستند. آینه‌ها در طول داستان پی‌درپی می‌ترکند و کسی هراسان از خواب بیدار می‌شود و کسی را می‌بیند که در زاویهٔ نیمه‌روشن اتاق ایستاده است و او را نگاه می‌کند. در پایان مردی وارد اتاق می‌شود و پس از او زنی نیز که زیر لب گیلکی می‌خواند برای هم‌خوابگی با او وارد اتاق می‌شود.

با ملاحظهٔ خلاصهٔ داستان، عدم وجود پیرنگ آشکار است. مؤلفه‌های دیگری چون محتوای وجودشناسانه و شکستن مرزهای وجودی، ابهام و عدم‌قطعیت، پارانویا، عدم‌انسجام و وحدت شخصیت‌ها نیز در این داستان مشاهده می‌شود. در ابتدا نام داستان، «چند مکان در هستی»، به نوعی اشاره به محتوای وجودشناسانهٔ داستان دارد. قیدهای شک و عدم‌قطعیت، جملات سؤالی، کلماتی که نشانگر بی‌اطّلاعی و ابهام هستند، یای نکره و علامت سؤال بالاترین بسامد را در این داستان به خود اختصاص داده‌اند. به جملات آغازین این داستان توجه کنید:

> آیا همین‌گونه که می‌بینیم این‌جا یک میخانهٔ تاریک زیرزمینی است؟ آن‌که این پرسش از او می‌شد بی‌آنکه حرفی بگوید به گردابر خویش نگریست. چند میز خالی گوشه و کنار به‌ترتیب چیده بود نوری از دریچه‌ای کوچک می‌تافت و نیمی از فضا را روشن می‌ساخت مردی پشت پیش‌خوان ایستاده بود به کاری اشتغال داشت و به‌ظاهر از وجود این دو نفر بی‌خبر بود. بعد گفت: من آگاه نیستم لاجرم حرفی ندارم من تازه به این شهر آمده‌ام -گفتی شهر؟ پس لابد در شهری هستیم -نه به‌هیچ‌وجه بی‌خیال گفتم البته شما مختار هستید. دمی به هم نگریستند در تاریکی به چشم‌های یکدیگر خیره ماندند -چگونه گذار ما به این میخانه افتاد؟ شما می‌توانید مرا اطمینان دهید...؟ -من؟ اصلاً...نمی‌دانم حقیقت وجودم بدین مکان چگونه است به نظرم چنین می‌آید کسی دراین سردابه دراین میخانهٔ تاریک مرا به خواب می‌بیند آن‌که این حرف را می‌گفت در دم چون سایه‌ای لغزید و محو شد و آن دیگر بی‌درنگ از جای برخاست جلوی پیش‌خوان مبهوت ایستاد (همان: ۴-۳).

توصیف‌های این داستان، درعین دقیق بودن سرشار از ابهام هستند و چیزی را بر خواننده مکشوف نمی‌کنند؛ مثلاً در توصیف مکان این میخانه و شخصیت‌ها، توضیحات فراوانی داده می‌شود، بدون آن‌که کوچک‌ترین تصوّری در ذهن خواننده شکل بگیرد، تصویری که به دیوار این مکان آویخته شده، با صفت خیالی و گیج‌کننده وصف می‌شود، درحالی‌که هیچ اطلاعی

دربارهٔ موضوع و محتوای آن داده نمی‌شود. اطلاعات دیگری نیز که درمورد این مکان داده می‌شود، کمکی به رفع ابهام خواننده درمورد داستان و مکان آن نمی‌کند:

> نه هیچ‌کس این اتاق را به‌صورت آگاه نمی‌بود نوعی وجود بیگانه و ناشناس می‌داشت چون سیری گنگ و تاریک امّا به هرجهت اتاق بود سقفی محکم بر پایه‌هایی استوار می‌داشت مقابل دریچه‌ها پرده آویخته بود پرده‌هایی کلفت و بلند، گویی از سقف اتاق به سکوت و آرامشی بی‌پایان رها بودند روی میز شمعی سبزرنگ [نور بسیار کم] به شمعدان می‌سوخت شعلهٔ آن بی‌حرکت و آرام بود. نزدیک بخاری تصویری بزرگ بر دیوار نصب بود؛ تصویری خیالی و گیج‌کننده. طرف دیگر اتاق دو صندلی با میزی کوچک چای‌خوری قرار داشت. گنجه‌ای کوچک به کنار میز بود... (همان: ۴).

در عبارات زیر توصیف‌ها یکدیگر را نقض می‌کنند، مثلاً خاموشی درعین‌حال سرشار از هیاهو است و این یادآور مؤلفهٔ تناقض در آثار پسامدرنیستی است:

> این اشیأ قدیمی سیری جداگانه بدین اتاق می‌داشت امّا از طرفی با اشیأ دیگر اتاق به دنیایی خاموش و بیگانه پیوند می‌یافت و خاموشی همه‌گاه از درون اشیأ نسیم‌وار بیرون می‌وزید باز دربرگشتی اسرارآمیز به سطح و رنگ و ثقل اشیأ برمی‌خورد هیاهویی برمی‌خاست و همه چیز آشفته می‌بود به کنار این هیاهو و آشفتگی به لحظه‌ای گمشده و تاریک اشیأ پیوسته خاموش و غرق تاریکی و سکون بود. اصلاً انگار اتاق صورت این سکون و خلوت اشیأ بود. گویی پیوسته می‌روییدو شکل می‌یافت ولی ناگهان به مکانی ناپیدا اتاق و اشیأ درون آن می‌کوشید تا از هم بپاشد و به تنهایی و رؤیای وجود خویشتن بازگردد چرا؟... (همان: ۴).

شخصیت‌ها در این مکان عجیب، سردرگم و گم‌شده هستند و نمی‌دانند از کجا و چگونه به این‌جا رسیده‌اند و یا به کجا رسیده‌اند و می‌کوشند پاسخی برای این سوالات خود بیابند، بنابراین پرسش‌های آنان معرفت‌شناسانه است، امّا تردید و عدم قطعیت و چندگانگی بر فضای داستانی -که می‌کوشد پاسخ‌گوی این سوالات باشد- حکم‌فرما است، بنابراین جواب آنتولوژیک است:

> ... دردم یک‌نفر به گوشهٔ اتاق پیدا آمد ایستاده بود به حیرت می‌نگریست چه ترسناک صدای کوفتن در اتاق برخاست بعد کسی داخل شد اکنون دو نفر بودند

به هم خیره نگاه می‌کردند -چگونه توانستم این‌جا برسم؟ می‌توانم اطمینان داشته باشم؟ جوابی نیامد هر دو به آینهٔ شکسته نگریستند بایست هنوز به آن اتاق‌ها باشم. چه اتاق‌هایی! همه تاریک و طولانی مثل شب‌کور به در و دیوار می‌خوردم به این‌سو و آن‌سو می‌رفتم تا به بیرون راه یابم ولی پیوسته در اتاق‌های تاریک و خالی بودم اتاق‌های بی‌شماری جلویم بود از دری خارج می‌شدم ناگهان به اتاقی دیگر می‌بودم. پیوسته اتاقها جلویم بود؛ اتاق‌های خالی و تاریک. از دور صدای عوعوی سگی به گوشم می‌آمد ولی جایی را نمی‌دیدم انگار کسی به دور جایی در پشت اتاق مرا می‌خواند نه سایه‌ای به دنبالم بود و من از ترس می‌گریختم نمی‌دانم... (همان: ۵)

جملات زیر نیز نمونه‌ای آشکار از عدم‌قطعیت در این متن هستند. اغلب اوقات کلامی گفته نمی‌شود، مگر آن‌که بلافاصله نقض شود و عکس آن گفته شود. این شیوهٔ ایجاد عدم‌قطعیت یادآور جملات بکت در *مالون می‌میرد* است. برخی جملات این دو متن را با هم مقایسه می‌کنیم: «...شاید فرصت نکنم تمامش کنم. از طرف دیگر، شاید خیلی زود تمامش کردم. دوباره به شکاکیت قدیمم برگشتم. کلمه‌اش همین است؟ نمی‌دانم. اگر تمامش نکردم اهمیتی ندارد. اما اگر خیلی زود تمامش کنم چه؟ باز هم اهمیتی ندارد» (بکت، ۱۳۸۳: ۸). «شما به این گونه عقاید ایمان دارید؟ - من آزادم خویشتن را آزادانه به همه چیز معتقد می‌بینم یعنی به هیچ‌گونه اطمینانی توانا نیستم شما بدین مکانم چگونه یافتید؟- من؟ نمی‌دانم گویا یکی از صندلی‌ها به این صورت درآمد و آن‌گهی من هیچ اندیشهٔ دیدار شما را نداشتم» (تینا، ۱۳۴۰: ۸)

در این جهان‌های متکثّر و عجیب و کابوس‌وار، همه کس و حتی همهٔ اشیا فقط در خواب خود و جدا از هم زندگی می‌کنند یعنی هرکس جهان را به‌گونه‌ای متفاوت از دیگران و مخصوص به خود می‌بیند و همه‌چیز فقط در دنیای ذهن است که واقعیت پیدا می‌کند. آیا این بینش همان بنیاد و اساس تفکرات پدیدارشناسی (Phenomenology) و همچنین پسامدرنیست‌ها نیست؟ آیا امر واقع برای هریک از ما -ازاین جهت که فقط در عبور از صافی ذهن واقعیت می‌یابد- در حکم خواب نیست؟ خواب‌هایی جداگانه و متفاوت با دیگران؟ جهانِ داستان‌های تینا، همانند جهانِ واقع، یگانگی و وحدت و قطعیتی ندارد. هر ذهن، حتی ذهن اشیأ، جهانی مستقل و مخصوص به خود و متفاوت با دیگران است. به جرأت می‌توان گفت در روزگاری که تینا چنین داستان‌هایی می‌نوشت، آثار نویسندگان مدرنیست معاصر او حال و هوایی متفاوت با او داشت. به‌نظر می‌رسد تینا در تفکّرات خود به بینشی عمیق‌تر از معاصران

خود در مورد جهان دست یافته، که در آثار او منعکس شده است. به نمونه‌های زیر از متن این داستان توجه کنید:

> گفتی شهر؟ -بله شهر -یعنی چه؟ یک نفر گم شده انگار ما مجبوریم به جستجوی او برویم شاید در اتاقها یا کوچه پس‌کوچه‌های شهر گمشده امّا شهر چگونه جایی است؟ -شهر ... ؟ ولی او بایست در خواب خویشتن گم شده باشد قصدم اینست که شاید او خود را به خواب خویشتن یافته اما به گونه‌ای ریشخندآمیز و نومیدانه چون هرگاه او بیدار شود ما... بعد در کوچه‌ای خلوت یک نفر راه می‌رفت وجود او آشکارا چهرهٔ کوچه را ادراکی روشن می‌بخشید مثل این‌که او بکوششی سخت و دشوار کوچه را از عدم و ناپیدایی بیرون می‌کشید و بر تهی نقش می‌ساخت (همان: ۶).

در جهان داستانی تینا مرز مرگ و زندگی، عین و ذهن، انسان و سایر موجودات و اشیأ مخدوش است. اشیأ نیز ذهنی‌اند و جهانی ویژهٔ خود دارند و درمورد چیستی خود اندیشه می‌کنند. این مسأله، در داستان‌های تینا، ازحد جان‌بخشی به اشیأ بسیار فراتر رفته است:

> کوچه باز تنها شد اینک هیچ‌کس نبود هیچ صدایی نمی‌آمد پنجره‌ها چون چشم‌های کاسه‌خشک رکزده آن‌وقت جرز خانه‌ای یک جرز از هم دررفته که میان بناها گم بود به خویشتن نگریست نومیدی تیره و بی‌پایانی به درون احساس کرد چشم گشود و به خلوتی بی‌کران تنها یک جرز بدبخت دید چگونه توانایی امیدی می‌داشت از آن‌گاه که به هستی خویش آگاه بود همه‌اش چشم براه بود. « شاید این خانه‌ها و بناها همه به زمانی ویران شود.» جرز اندیشه می‌کرد «من صورت دنیا را بدین ویرانی خواهم نگریست» (همان: ۱۱).

شخصیت‌های داستانی تینا، مانند اغلب شخصیت‌های داستان پسامدرن، شخصیت‌هایی آشفته و روان‌پریش هستند که در دنیایی سیاه و هراس‌آور به‌سر می‌برند. ارواحی چندپاره و ازهم‌گسیخته، که توانی برای شادمانه زیستن ندارند:

> ... آهسته قدم برمی‌داشتم رفتم جلوی پنجره‌ای ایستادم و نگاه کردم سه زن با دو نفر مرد در اتاق نشسته بودند مردی که موی براق و کراوات زیبایی داشت... با صورتی شاد و خندان سخن می‌گفت یکی از زن‌ها لبخندی خاموش گوشهٔ لب داشت اما آن دو نفر بلند بلند به قهقهه می‌خندیدند. مدت‌ها بدان‌جای ماندم هیچ دل نمی‌کندم میان میز سبدی پر از گل بود گل‌های تازه قشنگ و افسونگر ... بعد

دور شدم نه من به جایی نگاه نمی‌کردم غمناک وافسرده بودم روحم تاریک و اندیشه‌ام شوم از طرفی ترس در وجودم می‌گذشت تاریکی بی‌پایانی در داخل جمجمه زیر پوست بدن ته حدقهٔ چشم‌هایم احساس می‌کردم گفتم...بروم به پاتق همیشگی...بعد یک‌هو نه هیچ نتوانستم حرکت بکنم اصلاً انگار کوهی برگرده‌ام سنگینی داشت به اطراف نگریستم همه جا خلوت بود خانه‌ها خاموش و تیره پنجره‌ها همه تاریک فاصله به فاصله گردابرم قرار داشت... (همان: ۱۱-۱۰).

همچنین شخصیت‌های این داستان مانند اغلب داستان‌های پسامدرن درعین کثرت یکی بیش نیستند و قرائنی آن‌ها را به هم می‌پیوندد. ذهن چندپارهٔ این شخصیت‌ها گاه از بیرون به خود می‌نگرد. راوی این داستان که گاه با زاویه دید اول شخص با خواننده سخن می‌گوید، یکی از دو ننری است که ابتدا در میخانه با هم حرف می‌زنند. او به نحوی عجیب خود را از بیرون روایت می‌کند و حتی دست او (خود) را گرفته و به تماشای مجسمه‌ای می‌برد که آن هم با خودش یکی است:

... بعد دو نفر مست به هواخوری در کوچه آمدند یکی از این دو نفر من بودم دست او را گرفتم جلوی پنجره آوردم گفتم «به این مجسمه تماشا کن» او سربلند کرد به صورت مجسمه خیره شد به‌نظر می‌آمد کاملاً مجذوب شده. بی‌محابا پرسید: «این شیشه چرا شکسته است» دردم آینه ترکید کسی هراسان از خواب بیدار شد (همان: ۱۱).

به جملات زیر نیز که حاکی از یکی‌بودن این شخصیت‌ها با مجسمهٔ پشت پنجره و با مرد تبر به دست درون اتاق است، دقت کنید:

... خیال کردم از اتاق بیرون روم شاید که زمزمه‌ای شوم و تاریک از همه سوی بنا به گوش می‌آمد اندیشه‌ام سیری بیگانه می‌داشت خیالم ترسناک به گردابرم می‌گشت هنوز به دست تبر داشتم و چشم‌به‌راه؛ گربه‌ای لب تیغه جست زد همان‌جا روبرویم نشست یک گربهٔ سیاه و لاغر بود من از پشت پنجره موی براق و چشم هراسناک او را می‌دیدم و حیوان نیز از لب تیغه به صورت من زل‌زل می‌نگریست نفهمیدم چگونه شد که حالت وهمی بر من گذشت خواستم از پشت پنجره کنار روم امّا یارای حرکت نداشتم بی‌درنگ دریافتم که این‌جا فقط مجسمه‌ای ایستاده چون از کوچه آشکارا او را می‌دیدم یک مجسمهٔ بزرگ از سنگ سیاه صیقلی بود خسته شدم از جلوی پنجره گذشتم و به سوی خانه راه اوفتادم

من به تماشای این مجسمه خو گرفته بودم هرشب که از میخانه بیرون می‌آمدم سر راهم به تماشای این مجسمه می‌ایستادم چه کیف ترسناکی پشت پنجره‌ای دریک کوچهٔ خلوت مجسمه‌ای از سنگ سیاه و نگاهی ناشناس... (همان: ۹).

همچنان که پیش از این گفته شد، پرسش‌های تینا اغلب وجودشناسانه و البته به اقتضای روزگار او گاه نیز معرفت‌شناسانه هستند:

... صداها از کوچه رفته بود ولی این مرد کو؟ به هیچ سوی کوچه پیدا نیست...ولی چه کس او را نمی‌بیند از دیدگان که پنهان رفته انگار پشت یکی از دریچه‌ها یک نفر ایستاده نگاه می‌کند...چه کس به حضور این آدم پشت پنجره آگاه گشته؟...او از کجا آمده؟ خانه‌ها خانه‌ها این کوچه همیشه این کوچه اما چه کس به این هستی هولناک پی‌برده؟ بی‌شک نگاه اوبه این صحنه خیره است آیا اوخود آگاهست...؟ (همان: ۷-۶).

دراین داستان، آینه‌ها که تنها وسیلهٔ دیدن خود هستند، چیزی را نشان نمی‌دهند و خالی و ترس‌آورند و پی‌درپی می‌ترکند و نابود می‌شوند، پس دیدن حقیقت، علی‌رغم پرسش‌های مکرر راوی از خود و دیگران ممکن نیست. قرابن موجود نشان می‌دهد که منظور تینا از «آینه» همان ذهن انسان است و آن‌چه که از هر موجودی در این آینه منعکس می‌شود، فقط یک تصویر است نه «عین واقعیت». پندار باطلی که مدرنیسم و پیشامدرنیسم داعیهٔ آن را داشتند، یعنی بازتاباندن «عین واقعیت»، با بصیرت کنونی انسان معاصر، بیشتر شبیه یک شوخی به‌نظر می‌رسد تا واقعیت. پدیدارشناسی این امر مهم را بر همه روشن کرد که آن‌چه در درون این آینه‌های متفاوت منعکس می‌شود، متفاوت با یک‌دیگر و درعین‌حال متفاوت با آن چیزی است که در عالم واقع رخ می‌دهد. آینه چیزی از خود به امر واقع می‌افزاید و چیزی از آن می‌کاهد و حاصل، موجودی است متفاوت. شاید بتوان در بین افکار قدما نیز، به‌ویژه فلاسفه، آن گاه که در مورد «وجود ذهنی» و «وجود عینی» و تفاوت‌های آن‌ها بحث می‌کردند، نوعی نزدیک شدن به این مفهوم را دید. آن چه که در ذهن انسان می‌گذرد از جنس ماده نیست، بلکه نوعی وجود بالکل غیرمادی است که بر اساس زمینه و جنس و نوع آینه‌ای که در آن منعکس می‌شود، بازتاب‌های متفاوتی می‌یابد. بنابراین اعتقاد پسامدرنیست‌ها مبنی بر عدم امکان بازتاباندن واقعیت، تأیید می‌شود. در سطور زیر این آینه جز سایه‌ای آشفته و سیاه بازتابی ندارد: «در آینهٔ بزرگ روی بخاری تصویر اشیأ نمی‌گذشت درون آینه خالی بود و ترس موج می‌زد آیا آینه هوشیار می‌بود؟ به خلأ و تهی خویشتن فرو می‌خفت؟ شاید حرکت تصاویر اشیأ بر صورت آینه

سایه‌ای آشفته و سیاه می‌فکند لاجرم هیچ به چشم نمی‌آمد نه چیزی دریافت نمی‌شد چشمی به نگاه نبود ... آینه ترکید...» (همان: ۵).

همچنان که پیش از این ذکر شد منوچهر آتشی، دریکی از معدود نقدهایی که بر آثار تینا نوشته شده است، این‌چنین می‌نویسد:

> کتاب‌هایش نه مجموعه‌ای از قصه‌های کوتاه است و نه یک قصهٔ واحد. می‌توان گفت سفری ذهنی است، گذر از «مجهول»هاست به سوی مجهولی بزرگ که شاید خود هنرمند، یا درواقع «انسان» باشد، اما انسانی که می‌بایست شناخته شود، در هر منزل، اندکی از چهرهٔ او آشکار می‌شود (مثل قرص ماه؟) نه، این وجه، نمایش‌گر تغییر و تحول، یا نقصان و تکامل نیست. هستی انسان وقتی طبق ضابطه‌ای عرفانی -یا حتی تصوّری- مورد بازرسی ذهن یا روح قرارگیرد، چهره‌های کامل -در مراحل مختلف- از آن، از ابهام بیرون کشیده می‌شود. تقلای تینا شاغل بدین کشف و گشایش است...(میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۷۴۵).

بررسی داستان کوتاه «جاده‌ای رو به ویرانی»

(تینا، ۱۳۴۰: ۲۰-۱۳)

در این داستان، علاوه بر شک و عدم‌قطعیتی که بر اغلب داستان‌های تینا حاکم است، و همچنین درکنار محتوای وجودشناسانه، آشکار کردن شگردهای ادبی (آشکار کردن تصنّع) نیز وجود دارد و تینا به‌طور مداوم و در طول داستان، بارها به خوانندگان خود یادآوری می‌کند که در جریان نگارش یک داستان هستند: من به روزگاری پیش خیلی پیش اینجا آمدم انگار می‌کوشم قصه‌ای به گوش خویش بخوانم ولی در این تنهایی کجا قصه‌ای می‌دانم...؟ چرا قصهٔ خودم اصلاً من مجبورم که قصهٔ خودم را بر خودم فروخوانم «...وگرنه در دم چون پرنده‌ای پرواز می‌گرفتم می‌رفتم می‌رفتم تا هیچ می‌شدم چه حالت گوارایی! کجا هستم؟ آیا خواب می‌بینم؟ هان قصه می‌گویم، چه قصه‌ای...؟» (همان: ۱۵). «چگونه توانستم براین پلکان بنشینم؟ چه وقت رهٔ شدم تا بدین‌جای آمدم؟ نه من جز این بنا این خانهٔ متروک قدیمی هیچ نیستم عجب قصه‌ای ناجور شد همین گونه بود سرنوشتم با جاده پیوندی استوار می‌داشت» (همان: ۱۷).

بسیاری از جملات این داستان، القأ کننده شک و تردید، ابهام و عدم‌قطعیت است و بیش از همه خواننده را به یاد جملات بکت در *مالون می‌میرد* می‌اندازد، بدون آن‌که اقتباس یا بینامتنیتی درکار باشد. به عنوان نمونه، دو بند از این دو متن را با هم مقایسه می‌کنیم. متن اول از تینا و متن دوم از بکت است:

چه اندیشه‌ای روزگاری‌ست بدین مردن تن‌داده‌ام محکومم در خلوتی بی‌صدا به ـمی گمشده و تاریک مرگ را به خشنودی بپذیرم به گمانم هنوز سرسختی می‌کنم...؟ چه حرفی!؟ کجا نیرو و اختیاری مرا هست؟ فریب نخواهم خورد هیچ‌گاه اصلاً از کجا تاکنون نابود نشده‌ام هستیم از هم نپاشیده...؟ به هرسو رو می‌برم اطمینانیم به‌دست نمی‌آید به گردابرم خلوت بیابان بی‌کران می‌گذرد بیابانی تیره‌ناک و نومید بالاسرم ابری سیاه آسمان را پوشانده من به روزگاری پیش خیلی پیش اینجا آمدم انگار می‌کوشم قصه‌ای به گوش خویش بخوانم ولی دراین تنهایی کجا قصه‌ای می‌دانم...؟ چرا؛ قصهٔ خودم؛ اصلاً من مجبورم که قصهٔ خودم را بر خودم فروخوانم...زمان... من هیچ از این کلمه نمی‌دانم ولی خوب در قصه چنین بایست گفت... به روزگاری پیش اینجا به کنار جاده‌ای پیدا آمدم نه بایست بگویم به وجود خویش در کنار جاده آگاه شدم امّا چگونه؟ من بدین ادراک راه نخواهم یافت (همان: ۱۴-۱۳).

اکنون به سطور زیر که از داستان *مالون می‌میرد*، اثر ساموئل بکت انتخاب شده است، توجه کنید:

احتمالاً دربارهٔ برنامه‌ام در موقعِ شب فکر کرده‌ام. فکر می‌کنم بتوانم برای خودم چهار داستان بگویم؛ هرکدام با موضوعی متفاوت ... همچنین تصمیم گرفته‌ام، پیش از شروع داستان‌هایم، وضعیتِ کنونی‌ام را یادآوری کنم ... وضعیت کنونی. به‌نظر می‌آید این اتاق مال من است. غیر از این که بگویم مرا در آن انداخته‌اند چیزِ دیگری نیست که توضیح بدهم. تمام این مدت. مگر این‌که دستورِ یکی از حضرات باشد. احتمالش خیلی کم است. چرا باید برخوردِ حضرات نسبت به من عوض شده باشد؟ بهتر است که ساده‌ترین توضیح را انتخاب کنم، حتی اگر ساده نباشد، حتی اگر خیلی زیاد توضیح ندهد. روشناییِ زیادی لازم نیست، یک شمعِ تنها کافی‌ست تا یک نفر در بیگانگی زندگی کند، اگر به‌درستی بسوزد. شاید من با مرگِ یکی دیگر که قبل از من در اتاق بوده به اینجا آمده‌ام. به هر شکل دیگر سؤالی نمی‌کنم. این اتاق در بیمارستان یا در یک تیمارستان نیست، می‌توانم احساس کنم. در ساعاتِ مختلف روز و شب گوش ایستاده‌ام...نه، به‌ظاهر این فقط یک اتاق ساده‌ی شخصی‌ست، تا آنکه یک خانهٔ سادهٔ معمولی باشد. یادم نمی‌آید چطور به اینجا آمدم. قطعاً با یک وسیلهٔ نقلیه، شاید با یک آمبولانس. یک روز فهمیدم که اینجا هستم، در تختخواب. شاید درجایی از هوش رفته بودم، در حافظه‌ام وقفه‌یی ایجاد شده بود...واقعیت این است که اگر احساس نمی‌کردم درحال مرگ هستم،

> می‌توانستم به‌راحتی خودم را مرده بدانم...او یک پیرزن است. نمی‌دانم چرا با من خوب است؟... حالا تمامِ آنچه را که از او می‌بینم دستِ لاغر و استخوانی و قسمتی از آستینش است. حتی این هم نه، حتی این هم نه. شاید او مرده است، پیش از من مرده است، شاید حالا دستِ یکی دیگر است که میزِ کوچکِ مرا می‌چیند و تمیز می‌کند. نمی‌دانم چه مدت است اینجا بوده‌ام، باید این را گفته باشم. (بکت، ۱۳۸۳: ۱۶-۸).

می‌توان گفت این شباهت‌ها در اثر نحوهٔ مشترک تفکر و نگاه یگانهٔ هردو نسبت به جهان ایجاد شده است، نه اقتباس یا بینامتنیت تعمّدی، که البته آن هم از ویژگی‌های مهم پسامدرنیسم است.

بررسی داستان کوتاه «پیشامد که می‌گذشت»

(تینا، ۱۳۵۵: ۸۰-۷۷)

در این داستان هم مثل اغلب داستان‌های او به‌سختی می‌توان طرح یا خلاصه‌ای یافت، درواقع داستان هیچ روی‌دادی ندارد. کارمندی عصر یک روز جمعه در اتاق خود تنها نشسته و دلواپس و منتظر وقوع پیشامدی مبهم است. این انتظار تا فردا و تا حضور در اداره همراه او است و او به وقوع احتمالاتی متفاوت می‌اندیشد. زمان و مکان دراین اثر چنان عجیب و ابداعی با یکدیگر آمیخته‌اند، به نحوی که در جایی می‌نویسد: «می‌روم تا به آن مکان- شنبه برسم، و آنگاه جایی که «آنچه خواهد شد» در غم وهم‌آلود ریشه کرده. کوچه راهی‌ست به مکان غم.» (همان: ۷۸). همچنین تینا با شیوه‌ای بسیار نزدیک به فرجام‌های چندگانه برای سیر داستان خود احتمالات متفاوتی را در نظر می‌گیرد: «...شاید از کوچه به آسمان رفتم، شاید از کوچه به پرتو نگاهی راه بردم. شاید بایست تا به دیاری بیگانه روم. پیش‌امد من بی‌شک در زادگاهش نشسته. چون میهمانی ناشناس راهم بخواهد گرفت.» (همان: ۷۸). در جای دیگر باز هم هراس انسان معاصر را از عدم‌قطعیت جهان پیرامون این‌گونه نشان می‌دهد:

> بروم. که ترسم پیشاپیش روانست، شاید به آسمان، شاید سر پیچ، شاید در ایستگاه اتوبوس ... وه به کجا؟ در کوچه‌ام؟ این لحظه شنبه را همیشه در اداره‌ام. بی‌شک در اداره‌ام...امّا؟ و این نگاه چشم براه. اندیشهٔ بی‌مکان به سوی «آنچه خواهد شد». دلهرهٔ تاریک جسمانی. و من تا جسم را براه نبرم، براه «آنچه برای منست» آرام نخواهم بود. می‌روم، می‌روم تا به آن مکان- شنبه... (همان: ۸۰).

به این ترتیب تینا با شیوه‌ای خودجوش و ابداعی، مانند نویسندگان پسامدرن روزگار ما، جهان داستان را از قاطعیت تصنّعی بیرون می‌آورد و به جهان واقعی ما که هیچ چیز در آن قطعی و حتمی نیست، نزدیک می‌کند. فضای این داستان هم مثل سایر آثار او، فضایی تیره و تار، مأیوس و وهم‌آلود است و ترس و اضطرابی مبهم نسبت به آینده و جهان پیرامون در آن موج می‌زند که باز هم یادآور فضای داستان‌های پسامدرن است.

بررسی داستان «رقص مجسمه»

(تینا، ۱۳۴۰: ۴۵ـ۴۳)

این داستان با توصیف یک اتاق شروع می‌شود ومجسمه‌ای درحال‌رقص درون این اتاق بر طاقچه‌ای ایستاده و به تصویر خود در آینه نگاه می‌کند. تصویر این تندیس در آینه، با تندیس حرف می‌زند و به او می‌گوید که همواره اسیر و بی‌حرکت خواهد ماند و هیچ‌گاه قادر به رقص نخواهد شد. مجسمه اشک می‌ریزد ولی تصویر می‌گوید که او درعوض رها است و به دلخواه مجسمه خواهد رقصید. آینه هم با تصویر رها شده از درون خود سخن می‌گوید و او را سرزنش می‌کند امّا درعوض می‌شنود که کسی وجود آینه را حس نمی‌کند بلکه همه تصویر خود را در بی‌رنگی او می‌بینند. آینه نومیدانه می‌پذیرد و برخلاف سخنان قبل از او می‌خواهد که آزادانه به هرجا که می‌خواهد برود. تصویر در فکر رفتن است که ناگهان از بینی‌اش قطره‌ای خون می‌چکد. همان دم زن و مردی برای معاشقه وارد اتاق می‌شوند. زن می‌گوید: حس می‌کنم این مجسمه و آینه چون نامحرمی ما را نگاه می‌کنند. مرد با روسری زن روی مجسمه را می‌پوشاند و هنگامی که می‌خواهد شمع‌های آویز را خاموش کند، تندبادی سر می‌کند و شمع‌ها خاموش می‌شوند و به‌ناچار با مرگ روشنایی، صورت اشیأ در آینه، به جهان خود بازمی‌گردند.

در این داستان هم مانند اغلب داستان‌های تینا اشیأ جان‌دار و سخن‌گو و دارای جهانی ویژهٔ خود هستند. آینه با تصویر رها شده از درون خود سخن می‌گوید و از تصویر می‌شنود که هیچ‌کس آینه را نمی‌بیند، بلکه همه خود را درون آن می‌بینند. بنابراین، آینه خود به‌تنهایی هیچ نیست، بلکه عبارت است از وجودهایی متکثّر و چندگانه که درآن بازتاب می‌یابند.آینه بدون وجود تصاویردیده نمی‌شود، مانند جهان که بدون گذر از صافی ذهن انسان، گویی اصلاً وجود ندارد، و همچنین مانند متن که بدون خواننده هرگز به معنا نمی‌رسد و با هر خواننده زندگی و معنای متفاوتی می‌یابد.

بعد از مطرح‌شدن نظریه‌های خواننده محور، معنای ثابت درمتن دیگر مفهومی ندارد و هر ذهن متن را به تناسب خود دوباره می‌سازد و معناگذاری می‌کند. حرف تینا هنگامی که

می‌گوید هیچ کس آینه را نمی‌بیند، بلکه همه خود را درون آن می‌بینند. یادآور جمله و کتاب معروف استانلی فیش (Stanley Fish) است: *آیا متنی هم در کلاس هست؟* بنابراین، باز هم با مطرح شدن نظریه در متن روبه‌رو هستیم:

> آینه به صدا آمد [و خطاب به تصویر رهاشده] گفت «چه مسخره‌ای عجیب به کجا می‌روی؟ چگونه بی‌اعتنا از من می‌گریزی» تصویر بی‌حرکت ایستاد...و بعد صدایش آمد و این سخن بی‌تاب از دهانش بیرون ریخت «چرا بایست با مخالفت تو برخورم؟ من تصویری هستم آزاد شده زیرا مکان در وجود تو یعنی در آینه دارم» آینه به حیرت و نفرت گفت: «در این‌جا خویشتن را آزاد می‌بینی پس از این رو می‌رقصی و جاهلانه قصد گریختن داری این بی‌وجودی مرا می‌رساند » تصویر تندیس غمناک خندید و گفت: «عجب مگر نمی‌دانی تو به خویشتن وجود نداری؟ راستی چقدر گمراهی! توآینه‌ای، وجودت هیچ‌گاه احساس نمی‌شود زیرا همه کس تصویر خود را در بی‌رنگی تو می‌بیند»...و تصویر سخن آینه را چنین شنید: «مثل این‌که خود آگاه بودم همیشه احساس می‌کردم با اشیایی که درونم هویداست انسی ندارم من تاکنون خویشتن را نمی‌شناختم شاید همین‌گونه است که تو می‌گویی ولی من همیشه بدین خیال بودم که چهره‌ام را در این اتاق می‌بینم (همان: ۴۵-۴۴).

ملاحظه می‌شود که چگونه تینا پرسش‌های وجودشناسانهٔ خود را درقالب داستان و از زبان اشیأ مطرح می‌کند. این اشیأ از مرزهای وجودی خود عبور می‌کنند و وارد جهان زندگان می‌شوند تا این مباحث وجودشناسانه شکل بگیرند. علاوه بر ویژگی‌های ذکر شده در پیش، می‌توان اضافه کرد که بعضی از داستان‌های تینا با یکدیگر بینامتنیت دارند، مثلاً همین سطور از داستان «رقص مجسمه» با بخش‌هایی از داستان «سر بریدهٔ پدرم» در سطور زیر: «...آنگاه من پیدا آمدم چون صورتی بی‌حرکت در وهم غم کنج اتاق تندیسی ایستاده بود و این تندیس من بودم امّا من خود را از آینهٔ درون می‌دیدم آینه‌ای که روبرویم بود...» (تینا، ۱۳۴۰ :۹۷)

جلال خسروشاهی در کتاب *ادای دین به سهراب سپهری*، درمورد کاظم تینا این‌طور می‌نویسد:

> دم دمه‌های غروب بود که سهراب آمد. تنها نبود. دوستش «تینا» را هم همراه خود آورده بود. چند بار از او برایم حرف زده بود. از سبک و سیاق قصه‌هایش، از دو کتابی که تا آن‌وقت چاپ کرده بود، از *آفتاب بی‌غروب* و *گذرگاه بی‌پایانی* او تعریف‌ها کرده بود. آن هم با چه شور و شوقی. معمولاً چنین نمی‌کرد. قبلاً ندیده بودم. بعدها هم ندیدم که خوب و بد کسی را بگوید یا دربارهٔ کار کسی اظهار

عقیده کند. همچنان که دوست نداشت از کارهای خودش هم حرفی به میان آید.امّا از تینا و کارهایش حرف زده بود. مخصوصاً به من که در آن سال‌ها تشنهٔ کافکا بودم. اصرار هم کرده بود: «بخوان ببین چه نوشته. فوق‌العاده است. در آینده از بهترین‌ها خواهد شد. حالا می‌بینی.» و وعده داده بودکه او را با من آشنا کند... سهراب به وعده‌اش وفا کرد. درآن غروب پاییزی «ک- تینا» آن‌جا در اتاق بیوک نشسته بود؛ سر به زیر انداخته، ساکت و غریب. انگار جایی میان خواب و بیداری گرفتار آمده بود. شباهت دوری با سهراب داشت...سهراب از سر لطف کتاب تینا را هم برایم آورده بود: گذرگاه‌بی‌پایانی را. گفت: می‌دانستم که پیدایش نمی‌کنی. و کتاب را ورق زد و خواست صفحه‌ای از قصهٔ "جاده‌ای به ویران" را بخوانم:...به هر سویم بیابانی بی‌انتها/و این من هستم/چون لحظه‌ای تاریک در بیکرانی/به صورت خانه‌ای مخروبه.../...هنوز این کتاب را دارم... کتابی است به قطع رقعی، با جلد مقوایی و به رنگ خاکستری. روی جلد، طرف چپ، از بالا تا پائین طرحی «فیگوراتیو» نقش شده که شبیه یک کلمهٔ ژاپنی است. به‌نظر می‌آید کار سهراب باشد. در وسط آن با خطوط شکسته عنوان کتاب آمده ... قصه‌ها هریک گیج‌کننده‌تر و وهم‌آلودتر از دیگری است با تخیّلی حیرت‌انگیز، نثری شعرگونه و جملات همه کوتاه و فاصله‌دار. من بارها این قصه‌ها را خوانده‌ام. تینا انسان را با خود می‌کشد و می‌برد و بعد در هزارتوهایی نیمه‌تاریک و مه‌آلود به حال خود رها می‌کند. سهراب حق داشت. قصه‌هایش فوق‌العاده بود. پس از آن، دیگر تینا را ندیدم. او مردم‌گریزتر و خلوت‌گزین‌تر از سهراب بود. یادش گرامی باد. ای کاش کتاب‌هایش تجدید چاپ می‌شد. من هنوز هم آفتاب بی‌غروب او را نخوانده‌ام. یکی دو قصه‌اش هم در آرش به چاپ رسید که در آن ایّام به همت سیروس طاهباز منتشر می‌شد (خسروشاهی، ۱۳۷۹: ۵۹-۵۲).

نتیجه

با توجه به حضور عنصر غالب محتوایی پسامدرنیسم، یعنی برجسته شدن محتوای وجودشناسانه و نیز عنصر غالب شکلی پسامدرنیسم، یعنی گسیختگی و عدم‌انسجام در برخی داستان‌های کاظم تینا، می‌توان داستان‌های او را به طوری خودجوش و ابداعی، در حال گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم دانست. علاوه بر این ویژگی‌های مهم، به‌کارگیری برخی مؤلفه‌های دیگر پسامدرنیستی، مثل آشکار کردن شگردهای ادبی، بیان نظریه در داستان، اتصال کوتاه، شخصیت‌های شورشگر و آشفتگی زمان و مکان مؤید این نظر است.

پی‌نوشت‌ها

۱. لازم به ذکر است که نگارنده برای دسترسی به آثار او به کتاب‌خانه‌های مختلفی رجوع کرد و فقط برخی از آن‌ها را به صورت تک‌نسخه در تالار نفیس کتاب‌خانهٔ مرکزی دانشگاه تهران یافت.

۲. دربارهٔ بی‌هویتی شخصیت‌های رمان پسامدرن و تناقض ظاهری این بی‌هویتی با صفت شورشگری آنان و همچنین علل وجود این ویژگی‌ها درداستان پسامدرنیستی، به تفصیل در مقاله‌ای به قلم همین نگارنده، با عنوان «شخصیت‌های رمان پسامدرن: جوشش اصالت وجود» مندرج در مجلهٔ *زبان و ادب پارسی*، وابسته به دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه علامهٔ طباطبایی، (شمارهٔ ۳۴، زمستان ۱۳۸۶) بحث شده است.

کتاب‌نامه

بکت، سمیوئل (۱۳۸۳) ***مالون می‌میرد***، تهران: پژوهه.

پاینده، حسین (گردآورنده و مترجم)، (۱۳۸۳) ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***، تهران: نشر روزنگار.

----------. (۱۳۸۶) ***نظریه‌های رمان***، تهران: نیلوفر.

تینا، کاظم (۱۳۵۵) ***شرف و هبوط و وبال***، نامعلوم (استفاده از نسخهٔ دانشگاه تهران بدون شناسنامهٔ کتاب).

----------. (۱۳۴۰) ***گذرگاه بی‌پایانی***، تهران: شرکت چاپ افست.

تدینی، منصوره (۱۳۸۶) ***مدرنیسم و پسامدرنیسم درادبیات داستانی معاصر فارسی***، تهران: رسالهٔ دکتری دانشگاه علامه طباطبایی.

خسروشاهی، جلال (۱۳۷۹) ***ادای دین به سهراب سپهری***، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) ***نقد ادبی***، تهران: نشر میترا.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) ***صد سال داستان‌نویسی ایران***، تهران: نشر چشمه.

Bressler, Charles (2007) *Literary Criticism: an introduction to theory and practice*. New Jersey: Pearson. Prentice Hall.

Cuddon, J.A. (1999) *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books.