بررسی شگردهای روایی مدرن در مجموعه داستان «چهره‌نگاری دنیا و سمت تاریک کلمات»

پرستو صباحی تشریق[۱]، رضا صادقی‌شهپر*[۲] و شهروز جمالی[۳]

چکیده

مدرنیسم تحوّلی است که از حدود قرن نوزدهم در جهان آغاز شده و در تمام عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و هنری انسان‌ها و حتّی در ادبیّات تأثیرگذار بوده است. مدرنیسم با ایجاد تزلزل در باورهای مستحکم انسان، نسبی بودن واقعیّت، پوچ‌انگاری، تغییر در اصول اخلاقی و اصالت دادن به فرد، در مبانی فکری ادبیّات و به دنبال آن در اصول داستان‌نویسی هم تغییراتی ایجاد کرد. در این مقاله که به روش کتابخانه‌ای نگاشته شده است، دو مجموعه داستان چهره‌نگاری دنیا اثر فرشته ساری و سمت تاریک کلمات اثر حسین سناپور، به روش توصیفی- تحلیلی از منظر مدرنیسم نقد و بررسی شده است. پرسش و هدف اصلی تحقیق مشخّص کردن مهم‌ترین مؤلّفه‌های مدرنیسم در دو مجموعه داستان ذکر شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که این دو نویسنده، یک شگرد یا مؤلّفه را اساس کار خود قرار داده‌اند یا با تزریق انبوهی از شگردهای مدرنیستی، به جای این‌که در پی داستان‌نویسی باشند، به دنبال داستان‌سازی هستند و در نگارش مدرن و استفاده از مؤلّفه‌هایی مانند فردگرایی، تنهایی، از حدّ تقلید فراتر نرفته‌اند؛ با بهره‌گیری از مبنا قرار دادن چندین شگرد مدرنیستی چون تغییر زاویهٔ دید، بهم ریختگی جریان طولی زمان، روایت رویدادهای درونی ذهن، ابهام و تعلیق، عدم قطعیّت، فرجام مبهم و پایان باز، اثری مدرن خلق کرده‌اند.

کلید واژه‌ها: داستان کوتاه، مدرنیسم، فرشته ساری، چهره‌نگاری دنیا، حسین سناپور، سمت تاریک کلمات.

---

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاداسلامی، همدان، ایران. Sabahi13941394@gmail.com

[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاداسلامی، همدان، ایران. (نویسندهٔ مسؤول) r.s.shahpar@gmail.com

[۳]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. Shahroozjamali44@gmail.com

وصول: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶ بازنگری : ۱۴۰۰/۱۱/۲۷ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۴

۱ -مقدّمه

در آغاز قرن بیستم تحوّلاتی در تمامی زمینه‌ها رخ داد، نقد ادبی و نقد داستان نیز دست خوش تغییراتی شد و نظریّه‌های متعدّدی در این صحنه پدید آمد. مدرنیسم جنبشی است که از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در اروپا و سپس در دیگر نقاط جهان ظهور کرد. فقدان زمینه‌ای قابل اعتماد از ارزش و اخلاق، تغییر تعریف واقعیّت از امر عینی و بیرونی به امر درونی، جهان نسبی و متغیر به جای جهان علّی و معلولی، شکل‌گیری روان‌شناسی و رشد دموکراسی سیاسی و تأثیر اندیشه‌های نیچه، مارکس، داروین، فروید و سوسور از مهمّ‌ترین عوامل موجب ایجاد جنبش مدرنیسم شد.

ادبیّات مانند دیگر زمینه‌ها از این عوامل و اندیشه‌ها تأثیر پذیرفت. رئالیسم دیگر برای بیان ذهنیّت انسان معاصر و پیچیدگی‌های آن که لازمه شیوه زندگی اوست، کفایت نمی‌کرد. بین سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۰م بخش اعظم ادبیّات مدرنیستی ظهور کرد که برای بازنمایی واقعیّت نامشهود به سوی ژرف‌نگری، پیچیدگی، خودنمایی فنی و بازنمایی شکایت شخصی رو کرد. «مدرنیسم نوعی انقطاع از قواعد، سنت‌ها و قراردادهای مستقر، راه و شیوه‌های تازه در نگرش به موقعیت و نقش انسان در هستی و بسیاری تجربه‌ها در شکل و سبک است». (کادن ، ۱۳۸٦: ۲٤٥)

در ایران، به علّت محدودیّت رئالیسم در پرداختن به موضوعات جدید، داستان کوتاه مدرن زمینه مناسبی برای بیان موضوعات عصر جدید بود «هر چه به دوره معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، ژانر داستان کوتاه جایگاه تثبیت‌شده‌تری در ادبیّات ایران کسب می‌کند و در میان خوانندگان ادبیّات پرطرفدارتر می‌شود». (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۹۲) مدرنیسم در داستان کوتاه ایران از سال ۱۳٦۰ به وجه غالب تبدیل شد. در داستان کوتاه ویژگی‌های مدرن بیشتر از قالب‌های دیگر به‌چشم می‌خورد، چون‌که در مدرنیسم، مدرنیست‌ها با نقض ساختار خطی زمان و با استفاده از تکنیک‌هایی مانند سیلان ذهن و تک‌گویی درونی، روایت را به کلاف درهم پیچیده‌ای از خاطرات بدل می‌سازند. نقش خواننده در داستان مدرن خیلی بیشتر از داستان‌هایی است که بر اساس مکاتب دیگر نوشته شده‌اند. به عبارت دیگر دریافت معنای داستان بستگی به شخص خواننده دارد که خود بر اساس تعامل شخصی و تصویرپردازی ذهنی فضای متن را دریافت و درک می‌کند.

۱ ـ ۱ ـ بیان مسأله

در دهه‌های اخیر نگارش مدرنیستی در ایران رو به افزایش یافته است و خصوصاً داستان‌های کوتاهی در این زمینه چاپ و منتشر شده‌اند. در این مقاله دو مجموعه داستان از دو نویسندهٔ مدرن بررسی می‌شود. فرشته ساری و حسین سناپور از جمله نویسندگان موفق ایرانی در حوزه مدرنیسم هستند که توانسته‌اند در کاربرد تکنیک‌های داستان مدرن از خود خلاقیت و نوآوری نشان دهند و تا حدّی پا را از تقلید صرف فراتر گذاشته اند. ما در این مقاله قصد داریم به شیوهٔ نقد عملی شگردهای مدرنیستی مجموعه داستان‌های چهره‌نگاری دنیا از فرشته ساری و سمت تاریک کلمات اثر حسین سناپور را بررسی کنیم و مهمترین شگردهای مدرنیستی در این مجموعه داستان‌ها را بررسی و تحلیل نماییم.

۱ ـ ۲ ـ روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، توصیفی- تحلیلی است و داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند و سپس با استفاده از تکنیک تحلیل محتوا، تجزیه و تحلیل شده‌اند.

۱ ـ ۳ ـ اهمّیّت و ضرورت تحقیق

فهم نظریّات ادبی مدرنیسم بدون توجّه به نظریّات فلسفی مدرنیسم ممکن نیست و فهم این بدون توجّه به شرایط مدرنیسم حاصل نمی‌شود. در مورد شرایط مدرنیسم باید گفت هر چند زمینه‌های آن متعلّق به فرهنگ و تمدن غربی است، ولی تبعات و فراگیری آن منحصر به قلمرو جغرافیایی غرب نیست، بلکه ماهیّتاً مرزهای غرب را در می‌نوردد و جهانی می‌شود. بنابر این شرقیان از آن متأثّرند. مدرنیسم در واقع تأمّلات نظری پیرامون این شرایط، چگونگی پیدایش و تبیین آن‌هاست. بی‌تردید این نگرش‌های نظری در ادبیّات معاصر کشورمان نیز تأثیرگذار بوده است و در نتیجه تحلیل و بررسی آثاری که نمودهای مدرنیسم در آن‌ها مشهود است ضروری به‌نظر می‌رسد.

۱ ٤ - پیشینهٔ تحقیق

اگر چه پاینده (۱۳۸۹) و میرعابدینی (۱۳۸۷) به ترتیب، در جلد دوم کتاب‌های «داستان کوتاه در ایران» و »«صد سال داستان نویسی ایران» راجع به مدرنیسم و ویژگی‌های آن توضیحاتی داده و به عنوان نمونه، چند داستان کوتاه مدرنیستی از نویسندگان مشهور مدرن را مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند و ویژگی‌های مدرنیسم در آثار نویسندگان معاصر دیگری مانند هوشنگ گلشیری، بیژن نجدی و... به صورت مقالات و رسالات مختلفی انجام شده است؛ امّا با جستجو و بررسی در منابع اطّلاعاتی مشخّص شد، موضوع بررسی ویژگی‌های مدرنیسم در داستان‌های مورد بررسی بی‌سابقه است.

۲ - بحث و بررسی

۲-۱- تغییر زاویهٔ دید و تکثر راوی

یکی از روش‌هایی که در تکنیک داستان نویسی مدرن به کار گرفته می‌شود و بر دشواری فهم رمان می افزاید؛ به کارگیری راویان متعدّد و تبدیل آنها بدون مقدّمه چینی به یکدیگر است. داستان‌های مدرن برخلاف روایات کلاسیک، مقیّد به داشتن صرفاً یک راوی نیستند. گاه در رمان مدرن از طریق چند ذهن بر موقعیّت‌ها و شخصیّت‌های مختلف پرتو افکنده می‌شود تا با حداقل دخالت نویسنده، شخصیّت‌ها خود را آشکار کنند. (ر.ک. ایدل، ۱۳۷٤: ٤۸-٤۹)

گاهی نویسندگان مدرن از زاویهٔ دید متغیّر و جابجا شونده استفاده می‌کنند. در این صورت، داستان از زوایای دید مختلف روایت می‌شود. (ر.ک. داد، ۱۳۷۵: ۱۵۹) تغییر زاویهٔ دید یا استفاده از بیش از یک راوی، از ویژگی‌های مهمّ روایت‌گری در داستان مدرن است. در حقیقت نویسندگان مدرن، با تغییر زاویهٔ دید و چندگانه کردن منظرهٔ روایی، خواننده را به سمتی سوق می‌دهند که بتواند از دل تکثّر تحمیل شده، داستانی معنادار بیافریند. با این کار، خواننده در برساختن روایت مشارکت می‌کند. یکی از محاسن تغییر زاویهٔ دید در داستان مدرن این است که خواننده دعوت می‌شود که به جهان از چشمان شخصیّت‌های مختلف بنگرد و عادت کند.

در مجموعه داستان «چهره نگاری دنیا»، در سراسر داستانِ «آیینه‌بین و کامپیوتر»، روایت راوی اوّل شخص از مشکل کامپیوترش، با داستان‌هایی که مشغول نوشتن آن‌هاست درهم آمیخته می‌شود و باعث تغییر زاویهٔ دید می‌شود: حسی مرا در چنگ گرفته بود، امّا به کلام در نمی‌آمد. چنان از درون مکیده شده بودم که نمی‌توانستم آن را در کلام اسیر کنم، برای آن که نگریزد، به صورت خام و کلّی آن را یادداشت کردم: «زن از ایستگاه متروک دور می‌شود. زمانی بس دراز که هیچ از گذشت آن نمی‌فهمد، همه‌جا را به‌دنبال یک شاخه گل‌سرخ زیر پا می‌گذارد». (ساری، ۱۳۸۱: ٤٤-٤٣)

در مجموعه داستان «سمت تاریک کلمات»، داستان «با تو حرف میزنم، با تو» با زاویهٔ دید دانای کلّ روایت می‌شود، امّا نویسنده به این زاویهٔ دید وفادار نمی‌ماند و خواننده در این داستان مدام با چرخش زاویهٔ دید، با روایت شخصیّت اصلی که در حال صحبت با تلویزیون است، روبرو می‌شود. در داستان «خواب مژه‌هات» زاویهٔ دید توسّط جملات کوتاهی که از زبان شخصیّت زن بیان می‌شود، تغییر می‌کند. در داستان «خیابان‌های نیمه شب» راوی دانای کلّ، با روایت و ذکر جملاتی از شخصیّت زن و مرد، باعث تغییر زاویهٔ دید می‌شود. در داستان «کابوس بیداری» روایت راوی اوّل شخص با روایت راوی دوم شخص که از دوستان راوی اوّل شخص است و به او تلفن زده است و درحال صحبت با اوست، مدام تغییر می‌کند. در داستان «دلم سنگین، زبانم تلخ» روایت به طور مداوم از پدر فتانه به داماد در حال تغییر است، اگرچه هر دو از زاویهٔ دید دوم شخص استفاده می‌کنند.

۲-۲- به هم ریختگی جریان خطی زمان: زمان پریشی روایت

زمان و گذر آن، در کنار ذهن و کارکردهایش، یکی از مضامین اصلی داستان مدرن است و شاید از همین روست که برخی محققان، این نوع ادبی را «رمان زمان» نام نهاده‌اند. «رمان مدرنیستی از تبعیّت سنّتی رمان در تأکید بر زمان و مکان خودداری می‌کند. زمان به درون منتقل می‌شود. زمان به طرزی پیچیده‌تر از طریق پس‌نگری وقایع گوناگون به عنوان ابزاری ساختار دهنده به کار گرفته می‌شود». (اوحدیان و غفاری، ۱۳۸۸: ۳۳) اصولاً نگارش داستان از طریق راوی دانای

کلّ و روایت خطی، ابزار تاریخ نگاران است و در میان رمان‌نویسان رئالیست اجتماعی قرن نوزدهم کاربرد داشت، امّا نویسندگان مدرنیست، دانای کلّ را «تکنیک عینی گمراه کننده‌ای دانستند که جایی برای داستان‌گویی باقی نمی‌گذارد. همین طور زمان حال همواره سر راه هر گونه توصیف روشن و بی‌واسطه‌ای از زمان گذشته قرار می‌گرفت». (چایلدز، ۱۳۸٦: ٤۳)

«رمان نویسان مدرن به نشانهٔ بی‌اعتنایی به زمان مبتنی بر ساعت، بر بی‌نظمی زمان شخصی (یا زمان آن گونه که در ذهن انسان انعکاس می‌یابد) تأکید گذاشتند و شگردهای غیرخطی (به یاد آمدن) خاطرات را نشان دادند». (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۳۰)

پس و پیش شدن زمان، که باز هم در داستان مدرن به اوج رسید، محصول روایت داستان از جایگاه ذهن شخصیّت است، زیرا زمان در ذهن با زمانِ خارج از ذهن تفاوت دارد و تداعی‌ها و یادها موجب می‌شود حوادث نظم زمانی خود را از دست بدهند.

در مجموعه داستان «چهره‌نگاری دنیا» ، در داستان «زمان گمشده» ، شخصیّت داستانی، در زمان‌های گوناگونی سیر می‌کند. یکی از نشانه‌های زمان ناشناخته همین بیگانگی و غریب بودن زمان و برداشت دیگر گونه‌ای است که از زمان می‌توان داشت. اتّفاق‌های عجیب و غریب و رفتار و حالات گوناگون اشخاصی که در مسیر با آن‌ها برخورد می‌کند، تأثیر بیشتری بر این زمان گمشده دارد. زمان سردرگم و ناشناخته را می‌توان در این قسمت مشاهده کرد: چهره‌های ناآشنا و معماری‌های عجیب و غریب و در آخر سخن راننده که گویی شخصیت داستان ما از زمانی دور به این جا نقل مکان نموده است. در واقع گویی ما با سه زمان ممکن روبه‌رو هستیم. یک زمان گذشته، گذشته‌ای دور و دوم زمانی است که از آغاز شخصیّت داستانی ما در آن حضور داشته و زمان بعدی لحظه‌ای است که شخصیت در پایان داستان با آن روبه‌رو می‌شود. پول عهد دقیانوس بر بی‌زمانی داستان صحه می‌نهد هم‌چنین اگر به اسامی خیابان‌ها توجّه کنیم از خیّام تا حافظ هم با دو زمان روبه‌رو هستیم یکی چند قرن قبل‌تر و یکی چند قرن بعدتر و این گونه تفاوت احساس می‌گردد. بی‌زمانی و همان زمان گم‌شده را از نشانه‌های بسیار می‌توان دریافت نمود.

«ماشین از باریکهٔ راه میان خانه‌های نامرتب و پس و پیش می‌گذشت. مسیر برایش ناآشنا بود. او تمام مسیرهای منتهی به خیابان «خیّام» را خوب می‌شناخت و حالا هر قدر هم که تغییر کرده باشند باز باید یک حالت آشنایی در آن‌ها پیدا کند». (ساری، ۱۳۸۱: ۷)

در داستان «سرباز غائب» هما به همراه دختر خردسالش به خانه مادرش آمده است. آغاز روایت در زمان حال است که همراه با غرغرهای دختر کوچکش که از آمدن به خانه مادر بزرگش غمگین است و آن هم بر می‌گردد به خاطره تلخی از تنها ماندن در خانه مادربزرگ زمانی‌که سه سال داشته است. در همین لحظه راوی به‌یاد آماده شدن و راضی کردن آلاله برای بردن به خانهٔ مادر می‌افتد و خط زمانی داستان را کمی به عقب‌تر می‌برد. همچنین راوی، علّت نیامدن آلاله به خانهٔ مادر بزرگش را روایت می‌کند و داستان را به زمان گذشته‌تری می‌برد و دائم زمان به لحظهٔ حال، لحظه‌ای که عازم خانهٔ مادر هستند رجوع می‌کند. بخش اعظم داستان «چهره‌نگاری دنیا» به مرور خاطرات گذشتهٔ دنیا اختصاص دارد که باعث به هم خوردن خط زمانی داستان شده است.

در مجموعه داستان «سمت تاریک کلمات»، در داستان «خواب مژه‌هات» که با شیوهٔ روایت گفتگوی دو نفره با علامت نقل قول شروع می‌شود و پایان می‌یابد، با استفاده از جریان سیّال ذهن یکی از گویندگان به گذشته برمی‌گردد و به مرور خاطره می‌پردازد: «فقط تو می‌توانی شب ختم مادرت با رقص بچّه‌ها برقصی و با خنده‌شان بخندی. نه عصبی، نه بغض‌دار، همان‌طور مثل همیشه تودار. نه گریه، نه ناله، نه دعوا با کسی. همان شوخی‌هات و شوخ و شنگی‌هات اصلاً خودِ زندگی است...». (سناپور، ۱۳۸۷: ۱۳-۱٤)

در داستان «خیابان‌های نیمه شب» که داستان مزاحم تلفنی و صحبت‌های دو شخصیّت اصلی داستان در پشت تلفن است، از طریق ذهنیت مرکزی و رؤیا، شخصیّت داستانی مرد، به یاد زنش می‌افتد که او را ترک نموده و رفته است: «مرد، خواب و بیدار به پنجره نگاه کرد تا مطمئن شود زنش آن جا نیست، دوباره برنگشته تا شب‌ها برود آن جا بایستد یکی، دو ساعتی... ». (همان: ۱۹) در جای دیگری از این داستان دوباره «سیر خطی داستان برهم می‌خورد و راوی به گذشته برمی‌گردد و خاطرهٔ رفتن زنش در ذهن او تداعی می‌شود». (همان:۲۳)

در داستان «کابوس بیداری» راوی در حین صحبت با دوستی که از خواب بیدارش کـرده و او را به سبب طلاق گرفتن از همسرش توبیخ می‌کند، ابتدا به یاد صحنهٔ دادگاه و محضـر و طـلاق از همسرش رویا می‌افتد و بعد با استفاده از جریان سیال ذهن به گذشته برمی‌گردد و به یاد قراری که با دوستش فرحناز داشته می‌افتد:

«تاریکی میآید توی چشمم و گود می‌شود و پایین می‌رود و فرحناز از ماشین‌ها و بوق‌ها و آدم‌هـا رد می‌شود و می‌آید با خنده«اگر یک ساعت دیر می‌کردم، باز می‌ماندی؟

آره.

اگر دو ساعت دیر می‌کردم؟

می‌ماندم.

سه ساعت؟ پنج ساعت، یک روز، یک ماه چی

نگاهش می‌کنم. نگاهش می‌کنم، لبخند و ابروهای بالا برده و چشم‌های پُرسان و نگـرانش را، و تـا ابد می‌خواهم طول بکشد و نرود از جلوِ چشمم و برای همین می‌گویم بعد، بعـد، نمـی‌دانـم فـردا شاید، حالا نمی‌دانم، هیچی نمی‌دانم...». (همان: ۳۱-۳۲)

در سطور بالا، مشخّص نیست راوی این جملات را در حین قراری که با فرحناز داشـته زده است، یا در عالم رویا و در حین گوش دادن به جملات دوستش از پشت تلفن؟

در داستان «با تو حرف می‌زنم، با تو» مردی که با تلویزیون و مجریان برنامـه‌هـای مختلـف تلویزیونی شبکه‌های مختلف، در حال صحبت اسـت، هنگـام سـخن گفـتن بـا تلویزیـون بـه یـاد همسرش می‌افتد: «کاش بلد بودی ظرف هم بشوری. فکرش را بکن! می‌دانم که نمی‌توانی فکـرش را بکنی، امّا حالا فرض کن بتوانی. یک طوری که خودت بلدی فرض کن. خیال کن مـی‌توانسـتی ظرف هم بشوری. چی می‌شد! هرچند، باز کارهای دیگری باقی می‌ماند. آنها را دیگر نمی‌توانستی. هیچ جور نمی‌توانستی. امّا مهمّ نیست. من آدم قانعی هستم. بـا آن زَنَـک هـم خـودم بایـد ظـرف می‌شستم. مهمّ نیست کی را می‌گویم. مال قدیم‌ها است. آن کارهاش هم فقط برای خـودش بـود. برای من انگار نبود. یک تکه گوشت سرد، سرد». (همان: ۳۹-٤۰)

در داستان «بگذار همین‌طور ادامه پیدا کند» راوی مدام به یاد بیماری زنش و گرفتاری‌هایی که او ایجاد کرده می‌افتد: «صبح، قبل از این‌که خانواده‌اش ببینندش، گیج و منگ راه افتاده بود توی خیابان‌ها و همین‌طور گاهی به آدم‌ها که سراغش رفته بودند برای بلند کردن یا متلک گفتن یا کمک کردن، فحش داده بود. فقط از یکی که سیگار براش آتش زده بود تا شاید آرامش کند، سیگار گرفته بود و انگار آرام هم شده بود که بعد از آن خودش پاکت پاکت خریده بود و کشیده بود، پنهان از خانواده‌اش...». (همان: ٥٦) «یک بار هم که از دوستی مجرّد کلید خانه‌اش را گرفته بود تا چند ساعتی تنها باشد، چیزی نگذشته، پیت نفت را برداشته بود و رفته بود حمام. امّا نتوانسته بود نفت را روی خودش بریزد. ریخته بود روی لباس‌هایش و آنها را آتش زده بود..». (همان: ۵۸)

در داستان «خانه باید خانه باشد» راوی مدام به یاد دیدن خانه و خرید خانه با همسرش می‌افتد: «تا چند روز بعد از آن، ده‌ها خانه دیدیم. هیچ کدام را به خاطر محلّه‌شان، یا در شمال یا جنوب شهر بودنشان ردّ نکردیم. هر جا بود می‌رفتیم و می‌دیدیم. امّا بعضی‌ها را فقط دیدن نمای بیرونی‌شان کفایت می‌کرد. در بارهٔ هیچ خانه‌یی هم اختلاف نظر نداشتیم، گرچه همیشه او به دلیلی نمی‌پسندید و من به دلیلی دیگر... دو هفتهٔ بعد را هیچ کارنکردیم جز گشتن. بنگاهی‌ها کلافه می‌شدند و هر دفعه به خانه‌های بزرگتر و گرانتری می‌بردندمان. خانه‌ای دیدیم که خودش معما بود. بیست همسایه داشتیم؛با این حال حتی درِ ورودی هیچ کدام را نمی‌دیدیم...». (همان: ۷۳-۸۲)

۲-۳- روایت رویدادهای درونی ذهن: جریان سیال ذهن

شاید بتوان گفت که مهمّ‌ترین ویژگی داستان مدرن، همانا شیوهٔ موسوم به «جریان سیّال ذهن»است. «در این شیوهٔ روایتی، همهٔ طیف‌های روحی و جریان‌ها و مشغله‌های ذهنی قهرمان، در داستان مطرح می‌شود و داستان عرصهٔ نمایش تفکّرات و دریافت‌ها، از جنبه‌های آگاهی و نیمه‌آگاهی و ناخودآگاهی، سیلان خاطرات و احساسات و تداعی معانی‌های بی‌پایان است. در شیوهٔ جریان سیّال ذهن، تکیه بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار- یا به اصطلاح prespeech Levels است تا گفتارهای عقلانی و به قول فرنگی‌ها Rational Verbalization ، به این معنی که در ذهن

شخصیّت‌ها مطالب و مسائلی است که هنوز به صورت گفتار تبلور نیافته، امّا وجود دارد و خواننده از آنها آگاه می‌شود». (شمیسا، ۱۳۸۹: ۷) جریان سیال ذهن را برخی معادل گفتگوی درونی و تک‌گویی درونی انگاشته اند. در این گونه داستان‌ها، جملات مغشوش است و مرجع ضمیر به راحتی فهمیده نمی‌شود و حتی ممکن است نویسنده به عمد از نشانه‌گذاری و نقطه‌گذاری و یا هرگونه جلب توجه به شناختن مناسبات رایج در داستان خودداری کند.

در مجموعه داستان «چهره نگاری دنیا» ، در داستان «زمان گمشده» سرگشتگی و حیرانی در شخصیت داستانی موج می‌زند گویی در هاله‌ای از خیال پرسه می‌زند. راوی افکاری که شخصیت در ذهنش می‌گذراند را نیز بیان می‌کند:

«چند لحظه چشمانش را بست و به خود گفت: «حالم خوب نیست. فقط همینه. الان می‌رسم».

بعد با وحشت کودکی که دست مادرش را در میدان شلوغی رها کرده باشد و ناگهان گمشده‌اش را دریابد، از خود پرسید: «کجا؟». (ساری، ۱۳۸۱: ۷)

در نمونهٔ زیر مشخّص نیست جملات مشخص شده ذهنیّاتی هستند که از ذهن شخصیّت عبور کرده‌اند و یا تحلیل راوی است: «ماشین ایستاد. اسکناسی را که از ابتدای سوار شدن در دست داشت به طرف راننده گرفت، در حالی که به دروازه نگاه می‌کرد، پیاده شد و یک قدم به طرف دروازه پیش رفت. برگشت و اثری از ماشین ندید. امکان نداشت ماشینی از این کوچهٔ پرپیچ و خم به سرعت باد بگذرد. اصلاً آیا سوار ماشینی شده بود یا از ابتدا همان جا، کنار همان دروازهٔ بسته ایستاده بود؟». (همان: ۸)

در داستان «سرباز غائب» راوی در جایی از داستان به افکاری که در ذهنش عبور کرده اشاره می‌کند: «سفره را گذاشتم تو آشپزخانه و کیفم را برداشتم. مادر خودش را به خواب زده بود. نمی‌دانم **چرا کسی در ذهنم گفت**: «زندگی، عرصهٔ پیکارهای دایمی است و ما همه سربازانی گمنام». (همان: ۲۱)

در داستان «نشانی» راوی در حین روایت و در هنگامی‌که مشغول پیدا کردن نشانیِ حلیمه است، افکاری را که در ذهنش عبور می‌کند، روایت می‌کند:

- تو این کوچه چی؟ دنبال یک آدرس می‌گردم.
- وسطای این کوچه یک گاراژ فَکستی بود که حالا انبار نون خشکی‌ها و خرت و پرت جمع کن‌هاست.
- پس چرا گفت کوچه که تمام شد؟ یعنی متوجه نشده که گاراژ کنار خانه‌اش دیگر گاراژ نیست؟
- این سایه برای پارک ماشین بد نیست. هنوز ماشین پارک نشده، دارند از سروکول آن بالا می‌روند. خدا کند خطی بر ماشین نیفتد. آقا جان هنوز وسواس مراقبت از ماشینش از سرش نیفتاده است. اگر ده تا چین تو صورتش بیفتد نمی‌فهمد، اما متوجه خط زیر گلگیر هم می‌شود. کاش فردا پرواز نداشتم و بیشتر می‌توانستم رحیمه را ببینم». (همان: ۲۵)

زنبیل‌های خالی با پاها هل داده می‌شد و همپای آدم‌ها جلو می‌رفت. زنبیل سبزی که دستهٔ پاره‌اش با طناب پلاستیکی قرمز بافته شده بود، جا ماند. در کنار گاراژ که سبز نیست، قرمز بدرنگ.

- کیه؟ ذلیل مرده هی درو ببند و هی زنگ بزن، بیا بشین سر مشق و دَرْسَتْ. فرمایشی داشتید؟
- ببخشید خانم، من به دیدن دوستم اومدم.
- دوستتون کی باشه؟
- چرا دست‌هایش را این‌جوری زده به کمرش؟ انگار آماده است مثل یک قرقی بپرد روی سر من.
- خانمی که طبقهٔ دوم زندگی می‌کنه.
- جونم، طبقهٔ اول و دوم دست خودمه، خیالت راحت شد؟
- خانم ... (همان: ۲۶-۲۵).

در داستان «متّهم» راوی ذهنیات مرد را نیز به طور مستقیم بیان می‌کند:

یک بار به نظرش آمد داد زده است: «شغل من شاعری است. حالا راحت شدید؟ از کجا می‌آورم می‌خورم؟ از عملگی. آره نصف سال عملگی می‌کنم، کار گِل، و تمام سال شاعری. حالا باز هم می‌خواهید تشریف بیاورم پیشِ مهندسِ تهرانی‌الاصل نجیب‌زاده؟». (همان: ۵۰).

«فکر کرده بود خودش برود در بزند و بگوید: «سلام، من قاتل هستم». تا خیال پیرزن و صندلی چرخ‌دار مهندس راحت شود. این‌جوری بالاخره می‌فهمیدند که با آدم مشخصی سروکار دارند، آره این بهتر از راه حل اوّل بود». (همان)

در داستان «زندانی» در بین تک‌گویی درونی، گاه افکار و ذهنیات راوی نیز بیان می‌شود: «من جلو چشم زندان‌بان آثار جرم را از بین بردم. برای این‌که زندان‌بان صدایم را نشنود تو دلم گفتم الان همه چیز درست می‌شه. دریچه را بستم و پایین آمدم. تخت را جای قبلی‌اش گذاشتم. روی تخت دراز کشیدم و دست‌ها را زیر سر گذاشتم. تو دلم گفتم حالا شتر دیدی ندیدی. زندان-بان چندبار پلک زد. از چشماش پیدا بود دارد فکر می‌کند آن‌چه دیده، خیال بوده است. زنگ هواخوری به صدا درآمد و زندان‌بان آمد و درِ سلول را باز گذاشت». (همان: ۹۷)

۲-٤- ابهام و تعلیق نیرومند

یکی از مهمّ‌ترین ویژگی‌های داستان‌های مدرن و داستان‌های جریان سیّال ذهن، ابهام آنهاست که در مقایسه با داستان‌های دیگر، خاص است. این ابهام ناشی از خصوصیّت فرآیندهای ذهنی پیشاکلامی و ارتباطی است. چرا که خواننده مستقیماً با محتویات خام ذهن رو به رو می‌شود. و نویسنده ناتوان از توضیح و تفسیر آنهاست. وقتی این تاریکی و ناروشنی ذهن پیشاکلامی در لباس واژه و زبان در آید مسلماً ابهام را باخود همراه خواهد داشت. این ابهام در چنین نوشته‌هایی با اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده، جملات ناقص، کلمات دو پهلو یا چند پلو و نشانه گذاری غیرعادی و یا فقدان نشانه گذاری همراه گردد. این ابهام عمدتاً ناشی از تلاش نویسنده برای نزدیکی ذهن و زبان است. نزدیک کردن زبان به سازوکارهای پیشاکلامی ذهن. گاهی این ابهام ناشی از آشفتگی‌های درونی خودِ نویسنده است. گاهی هم ناشی از آشفتگی‌های ذهنی شخصیّت‌های داستان است. گاهی هم می‌تواند به تفنّن و طبع‌آزمایی و حتّی فضل‌فروشی نویسنده برگردد.

ابهامی که در داستان‌های جریان سیّال ذهن هست، به سبب نوع روایت و جنس رویدادها و فضای ذهنی، طبیعی به نظر می‌رسد. وقتی ذهن رها بشود، مرزها یکی پس از دیگری درنوردیده

می‌شود. حصارهای منطقی کنار می‌روند. زمان می‌شکند و مکان در پس این روایت‌ها عقب می‌نشیند.

یکی دیگر از دلایلِ ابهام در این داستان‌ها، خاطره بودگی آنهاست. چنین داستان‌هایی بر مدار خاطره می‌گردند و لذا چون خاطرات از زمان تولیدشان فاصله گرفته‌اند، به یادآوری آنها، در غباری از حدس و گمان است و این به ابهام داستان دامن می‌زند.

شک و تردید و عدم اطمینان در نحوهٔ بیان راوی چنین داستان‌هایی، این ابهام را دوچندان می‌کند. عدم به کار بردن نشانه‌های درست نگارشی ، این آشفتگی و گنگ بودن داستان را بیشتر می‌کند. (ر.ک. بیات،۱۳۸۷: ۹۷-۹۶)

«در اثر مدرن، ابهام معنایی نقش مهمّی دارد. اما این ابهام همیشه از راه پیچیدگی بیان به دست نمی‌آید. بی‌شکّ در مواردی بیان هنرمند مدرن بسیار پیچیده است». (احمدی، ۱۳۷۵: ٤٢)

در مجموعه داستان «چهره نگاری دنیا»، در داستان «زمان گمشده» روایت راوی از مسیر و مقصد، ابهام موجود در داستان را افزایش می‌دهد، مسیری که برای زن ناآشنا است و مقصدی ناآشناتر، و تاکسی که به محض رسیدن به مقصد ناپدید می‌شود. در صفحه پایانی داستان «تابوت‌ساز» راوی، گویی خود را در دنیای پریان تصوّر می‌کند که بعد از مرگ به دنیای دیگر پا می‌گذارد. در داستان «آیینه‌بین و کامپیوتر» در آغاز روایت، راوی از داستان، دختر و آیینه‌بینی سخن می‌گوید که عجایب و آینده را در آیینه‌ش نشان می‌دهد. شاید منظور نویسنده تقابل بین گذشته و عصر جدید؛ آیینه‌بینی کامپیوتر باشد.

در مجموعه داستان «سمت تاریک کلمات»، آغاز داستان «خواب مژه‌ها» بی‌توجّهی زن و علّت آن که تا پایان داستان مبهم می‌ماند، باعث افزایش تعلیق داستان می‌شود. در داستان «خانه باید خانه باشد» شخصیّت اصلی مرد و زن همچنان دنبال جست و جوی خانه هستند و علّت این وسواس برای خواننده مشخّص نمی‌شود. در داستان «خیابان‌های نیمه شب» اگرچه مرد با صدای تلفن زنی که مزاحم او شده و او را از خواب بیدار کرده بیدار می‌شود و با او هم‌صحبت می‌شود ولی خواننده در پایان داستان، نمی‌داند که آیا این زن، همان همسر سابق مرد بوده است یا خیر؟

در داستان «کابوس بیداری» راوی در عالم خواب و خیال به یاد خاطراتی می‌افتد که با زنی داشته است، ولی خود نیز تشخیص نمی‌دهد او چه کسی است، حتّی از این که از همسرش طلاق گرفته یا در آینده (بعد از خواب و خیال) طلاق خواهد گرفت؛ مردد است: «حالا خوابم لابد. اما گوشم پُر از حرف است هنوز که دستم می‌رود بالای تخت و گوشی را می‌گذارد. غلت می‌زنم تا از حرفها فرار کنم که پشتم غلغله کرده‌اند و زبانم چسبیده به سقم و ... دستش را می‌گیرم،اما فرحناز نیست او. دیگر رویا است که طلاق گرفتیم یا می‌گیریم بعداً. و خراشی از توی گوش‌ام راه می‌افتد و می‌پیچد تا همه جام می‌رود که از لرزش تنم چشم باز می‌کنم...». (سناپور، ۱۳۸۷: ۳۲) ابتدای این داستان توصیف خوابی است که راوی در حال دیدن آن است، در پایان داستان نیز، راوی با کشیدن سیم تلفن، همچنان به خواب دیدن ادامه می‌دهد اما مشخص نمی‌شود که علت طلاق وی از همسرش چه بوده و آیا او به این جدایی راضی است؟

داستان «دلم سنگین، زبانم تلخ» معلوم نیست که فتانه بالأخره در منزل شوهرش است یا اینکه در منزل پدرش!؟ و این ابهام که خواننده از همان ابتدای داستان با آن مواجه شده است، تا پایان داستان نیز حل ناشده و بدون قطعیّت ادامه می‌یابد.

«: شما کجای آن خانه هستید که از زن خودتان بی‌خبرید؟ یا نکند توی عالمی دیگر هستید؟

: چرا باید از فتانه بی‌خبر باشم؟ همین حالا از پیش او بلند شدم و آمدم به تلفن جواب دهم.

: خوابی مگر آقا! در خواب راه می‌روید و حرف می‌زنید نکند فتانه الان اینجاست؟ روی تخت دراز می‌کشد و زار می‌زند...». (همان: ٤٥– ٤٦)

در داستان «بگذار همین طور ادامه پیدا کند» راوی از مشکلات روانی همسرش که دایم قرص مصرف می‌کند و یک‌بار قصد داشته خود را آتش بزند، سخن می‌گوید؛ امّا در بیان علّت بیماری او و این‌که این مشکلات واقعی یا خیالی هستند، مردد است: «نمی‌توانستم بفهمم قرص‌ها را برای این خورده بود تا برای همیشه از شر فکر و رویاش خلاص شود، یا فقط برای این که حرف من، که گفته بودم «آینده‌ای برای من و تو وجود ندارد» براش قابل تحمّل شود. نمی‌دانستم چه‌طور می‌شود به او گفت که هرکس از این خیال بافی‌ها در زندگی‌اش می‌کند و بعد هم یک طوری با خراب شدن آنها کنار می‌آید...». (همان: ۵۷)

۲-۵- عدم قطعیّت، فرجام مبهم و پایان باز

از دیگر ویژگی‌های داستان مدرن، فرجام مبهم است. داستان مدرن برخلاف داستان‌های پیشامدرن، پایانی بسته ندارد؛ بلکه پایان باز است و مبهم. رویدادهای داستان، به گونه ای ختم می‌پذیرند که هنوز ذهن خواننده درگیر به هم ریختگی رویدادهای قبلی است. پایان داستان روشن و سر راست نیست. پایانی نامطمئن و غیرقطعی است. «پایان بندی داستان‌های مدرن غالباً با ابهام همراه است. در پایانِ اکثر این داستان‌ها، تکلیف شخصیّت اصلی برای خواننده روشن نمی‌شود و آیندهٔ مشخّصی را نمی‌توان برای زندگی او تصور کرد». (پاینده، ۱۳۹۰: ٦٥)

«نویسندهٔ مدرن برخلاف نویسندهٔ قرن نوزده به بیان روشن و آشکار ایده‌اش در قالب متنی رئالیستی نمی‌پردازد، بلکه با پیچیدگی‌های زندگی درون هم‌سو است که تمایلی مبنی بر رمزآمیز کردن اثر و به چالش کشیدن ادارک مخاطب دارد. به طور اساسی بیان روشن، آشکار و قاطع اندیشه به وسیلهٔ هنرمند، در تعارض با ایدئولوژی غالب علیه خود و قائل شدن به رویکرد مبتنی بر تکثر آراء در تحلیل رخدادها و پیده‌های پیرامون، درصدد است تا با به کارگیری تکنیک‌هایی چون جریان سیال ذهن، حدیث نفس، بی فرجام رها کردن داستان‌های خود، مضمون اثر خود را پیچیده کرده و در نداشتن قطعیت و یکپارچگی و ثبات آن می‌کوشد». (طاووسی و درودگر، ۱۳۹۰: ۱۰۸)

در مجموعه داستان «چهره نگاری دنیا»، پایان داستان «سرباز غائب» نیز در زمان گذشته رخ می‌دهد، زمانی‌که هما مشغول ترک خانهٔ مادر است و به‌یاد پژمان می‌افتد و بدین ترتیب پایان داستان، علاوه بر ابهام، به صورت باز نیز روایت می‌شود.

پشت در ایستاده بود و روی دست بی‌رنگش لکه جوهری به جا مانده بود. یک ستاره شکسته. موهای سفیدش را مدل آلمانی کوتاه کرده بود. یقهٔ آهارزده‌اش در پشت قوز کرده‌اش فرو رفته بود. پوست صورتش، به لطافت ماهوت توپش بود هنوز.

گفت: «شهربانو برگشته و میگه جنگ تمام شده، راسته هما؟».

گفتم: «نه پژمان جان، جنگ هیچ‌وقت تمام نمی‌شود زود بدو برو خانه».

از سر کوچه صدای امیر را می‌شنیدم که در پلاک نامش داد می‌زد:

«دخترا هم بازی هستن». (ساری، ۱۳۸۱: ۲۱)

در پایان داستان «چهره‌نگاری دنیا» ، راوی در اشارهٔ مستقیم به این ویژگی، پایان داستان را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد: «مهیار می‌خواست یکی از این پایان‌ها را انتخاب کند و آن را بسط بدهد و چهره‌نگاری دنیا را تمام کند. اما فکر کردن این یک‌جور دخالت خودسرانه در پایان‌بندی داستان است.

باید آن‌را به‌عهده خواننده بگذارد و او را شریک نوشتن داستان کند تا هر کدام از این پایان‌ها و یا هیچ‌کدام را انتخاب کند و خودش آن‌را بسازد، امّا سرانجام دنیا چه شد؟ مگر دنیا سرانجامی هم دارد؟» (همان: ۸۸)

پایان داستان «زندانی» نیز کاملاً باز است، زیرا جهان (زندان‌بان) با هر نوشتهٔ زندانی، بهانه می‌آورد و نوشته‌هایش را قبول نمی‌کند.

در مجموعه داستان «سمت تاریک کلمات» ابهام آغاز داستان «دلم سنگین، زبانم تلخ» که همان وجود فتانه در خانهٔ همسر یا پدر است، در پایان داستان حل نشده و باز باقی می‌ماند.

«: من هم حالا فکر می‌کنم دخترم حق دارد که نمی‌خواهد با تو حرف بزند. فقط امیدوارم دیگر هیچ‌وقت نخواهد به آن‌جا برگردد.

: او همین حالا هم این‌جاست.

: نه اشتباه کردم که گفتم تو پُررویی. تو پُررو نیستی، تو پاک دیوانه‌ای.

: من متأسفم از ... الو؟

: الو؟». (سناپور، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۲)

در پایان داستان «بگذار همین‌طور ادامه پیدا کند» ، درگیری راوی با بیماری همسرش ناتمام رها می‌شود.

«و حالا از این بعد، این بی‌سرانجامی‌ها همین‌طور ادامه پیدا می‌کند، آن‌هم رو به دو سوی مختلف برای او و من، یکی رو به بالا، رو به دوست داشتنِ خود، و دیگری رو به پایین، به تهِ بی-زاری از خود. و نمی‌دانم آن فرصت که کاریش بکنیم، یا نکنیم، کی می‌رسد». (همان: ٦٥)

در داستان «برکهٔ من» درگیری راوی با بیماری همسرش ناتمام رها می‌شود.

«من همین‌جا می‌ایستم و می‌گذارم تا پرستار ماشینی و شب و پنجره، همه در خواب بمانند تا او با آن دست‌ها و صورت درخشان در این برکه‌ی مهتابی تا ابد بماند». (همان: ٦٩).

در پایان داستان «خانه باید خانه باشد» ، شخصیّت اصلی مرد و زن هم‌چنان دنبال جست‌وجوی خانه هستند و علت این وسواس برای خواننده مشخّص نمی‌شود.

۲-٦- ضدّ قهرمان‌گرایی

یکی از ویژگی‌های مهمّ شخصیّت اصلی داستان مدرن، ضدّ قهرمان بودن آن است. دورهٔ مدرن به تعبیری دورهٔ غروب بت‌هاست. دورهٔ افول قهرمانان است، دورهٔ زوال حماسه و قهرمان‌گرایی حماسی است.قهرمان در دورهٔ پیشامدرن کسی بود که واجد قدرت جسمی و روحی- روانی بود. قدرت ارادهٔ بالایی داشت. آرمان‌گرا بود و لذا هدف‌مند. عصر مدرنیته، عصر تهی شدن از آرمان‌های کلاسیک و متلاشی شدن هدف‌های بزرگ است. عصری که در آن هدف، خودِ انسان است. شخصیّت داستان مدرن، انسانی بسیار ضعیف است. هم به لحاظ جسمی هم به لحاظ ارادی. دچار رخوت و سستی است. به فکر نجات هیچ کس نیست، حتّی نجات خویشتن.او منفعل و پذیرنده است. از بیماری‌های مزمن رنج می‌بَرَد و گاه حتی مشاعر خود را از دست می‌دهد. روان پریش است. عدم تعادل روانی وی را تا سر حدّ جنون می‌کشاند. داستان مدرن، عرصهٔ به نمایش درآمدن چنین شخصیّت‌هایی است نه قهرمانان کهنه کار سنّتی. «در واقع برخی از این رمان‌ها، نه قهرمان، نه راوی و نه سلسله حوادث متوالی و مشخّص، هیچ یک را ندارند». (شمیسا، ۱۳۸۹: ۷) در طرح رمان‌های مدرن هردو عنصر بخت برگشتی و کشف حقیقت وجود دارد. شخصیّت‌های رمان در رمان‌های مدرن معمولاً دو وجه دارند. وجه علنی و وجه خصوصی. آن‌ها شخصیّت‌هایی هستند که با جامعه هم‌سازی ندارند و با آن نمی‌جوشند. به مقام‌های مهمّ اجتماعی توجّه ندارند، اخلاق متعارف را زیر پا می‌گذارند و ژست‌های قهرمانان سنّتی را به تمسخر می‌گیرند. (ر.ک. پاینده، ۱۳۸۳: ٣٤) قبل از آغار قرن ۲۰ اغلب جامعه غرب را مردم طبقه بورژوا تشکیل می‌دادند که بر اثر پیشرفت و ظهور یک باره مدرنیته در شهرها پیدا شده بودند و نسبتاً زندگی مرفهی را تجربه می‌کردند و هر روز به دنبال اختراعی تازه و کشفی جدید بر غرور و

امید آن‌ها افزوده می‌شد. در این دوره ستایش و تمجید از آینده‌ای مبتنی بر صنعت و تکنولوژی سرعت و تحرک جوامع شهری هم‌چنان در آثار مدرنیستی دیده می‌شد. آلودگی‌ها، شلوغی شهرها، شیوع بیماری‌های جدید و از طرفی گسترش جنگ‌های ناشی از پیشرفت سلاح‌ها و ظهور سلاح‌های کشتار جمعی و فجایع به بار آمده در جنگ‌های جهانی، مردم نسبت به این پیشرفت‌ها بدبین کرد و نشانه‌های این سرخوردگی در شخصیّت‌های داستان‌های مدرن نمایان شد. پس به جای قهرمان و شوالیه‌های جنگجو و پرنس‌های زیبا و شجاع، چهره‌هایی پیدا شدند که گونه‌ای بیماری و افسردگی را به تمایش می‌گذشاتند؛ قهرمان این دوران انسانی معمولی و مبتذل بود.

در مجموعه داستان «سمت تاریک کلمات» سناپور به ضدّ قهرمان‌گرایی روی آورده است، شخصیّت‌های داستانی وی حتّی نام مشخصی ندارند. (البتّه در داستان «خواب مژه‌هات» راوی از شخصیت‌هایی چون زهره، پروین، سعید، مسعود و فریبا و در داستان «دلم سنگین، زبانم تلخ» از فریبا نام می‌برد که شخصیّت‌هایی فرعی هستند و در پیشبرد داستان نقشی ندارند و راوی تنها نامی از آنها می‌آورد.) شخصیّت‌های این مجموعه داستان از دو نفر بیشتر تجاوز نمی‌کند. در داستان «خواب مژه‌هات» راوی که شبی، (به جای نزدیکی) مشغول درد و دل کردن با زنی بدکاره است، دوستدار اوست ولی این زن بدکاره توجّهی به حرف‌های وی نشان نمی‌دهد. در داستان «خیابان‌های نیمه شب» زنی که از همسرش جدا شده است در نیمه شبی مزاحم تلفنی مردی که او نیز از همسرش جدا شده، میشود و با وی هم‌صحبت می‌شود. در داستان «کابوس بیداری» نیز شخصیّت اصلی از همسرش جدا شده است و دائماً به یاد خاطراتی که با او داشته می‌افتد. در داستان «بگذار همین‌طور ادامه پیدا کند» و داستان «برکهٔ من» شخصیّت اصلی درگیر مشکلاتی است که با بیماری همسرش گریبانگیرش شده است.

نتیجه‌گیری

نوشتن به سبک و سیاق مُدرن یکی از روش‌های اعتلای داستان‌نویسی در ایران است که هم مخاطب را با فرمی تازه از داستان آشنا می‌کند و هم می‌تواند از طریق مطرح‌کردن مشکلات و معضلات فرهنگی بر چارچوب فکری او تأثیر بگذارد. در این صورت فضای فکری جدیدی برای مخاطب ایجاد می‌شود که به سابقهٔ تاریخی و فرهنگی‌اش نزدیک‌تر است. مجموعه داستان‌های «چهره‌نگاری دنیا» اثر فرشته ساری و «سمت تاریک کلمات» اثر حسین سناپور، به دلیل بهره‌گیری از مؤلّفه‌های مدرنیستی مدرن محسوب می‌شود. از جمله مؤلّفه‌های مدرنیستی در این دو مجموعه داستان تغییر زاویه دید، تکثّر راوی، بهم ریختگی جریان طولی زمان، روایت رویدادهای درونی ذهن، ابهام و تعلیق نیرومند، عدم قطعیّت، فرجام مبهم و پایان باز است که باعث شده این دو مجموعه داستان تا حدودی پا را از تقلید صرف فراتر گذاشته و اهدافی چون جنبه‌هایی از تاریخ و فرهنگ ایران را مدنظر قرار دهند. از ویژگی‌های مثبت این دو مجموعه داستان، این است که فرشته ساری و حسین سناپور برخلاف برخی از نویسندگان مدرنیست که تکنیک‌زده هستند و یک شگرد یا مؤلّفه را اساس کار خود قرار می‌دهند، چند شگرد مدرنیستی را مبنای کار خود قرار داده و به دلیل آمیختگی سبک و مؤلّفه‌های مختلف در این دو مجموعه داستان توانسته‌اند تفوّق و برتری خود را در میان بسیاری از داستان‌نویسان مُدرن حفظ کنند.

فهرست منابع و مآخذ

الف: کتابنامه

۱ - احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، ***حقیقت و زیبایی***، درس‌های فلسفهٔ هنر، تهران: نشر مرکز.

۲- ایدل، لئون، (۱۳۷٤)، ***قصهٔ روان‌شناختی نو***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: شباویز، چاپ دوم.

۳- بیات، حسین، (۱۳۸۷)، ***داستان نویسی جریان سیال ذهن***، تهران: علمی و فرهنگی.

٤- _____ ، (۱۳۸۹)، **داستان کوتاه در ایران**، (داستان‌های مدرن)، جلد دو، تهران: نیلوفر.

۵- _____ ،(۱۳۸۳)، ***مدرنیسم و پست مدرنیسم در رمان***، تهران: روزگار.

٦- _____ ، (۱۳۹۰)، ***گفتمان نقد*** *(مقالاتی در نقد ادبی)*، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.

۷ - چایلدز، پیتر، (۱۳۸٦)، ***مدرنیسم***، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: ماهی، چ۲.

۸- داد، سیما، (۱۳۷۵)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.

۹- ساری، فرشته، (۱۳۸۱)، **چهره‌نگاری دنیا**، تهران: افق.

۱۰- سناپور، حسین، (۱۳۸۷)، ***سمت تاریک کلمات***، تهران: چشمه.

۱۱- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۹)، **انواع ادبی**، تهران: میترا، چاپ چهارم از ویرایش چهارم.

۱۲- کادن، جی، ای، (۱۳۸٦)، ***فرهنگ توصیفی ادبیّات و نقد***، ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

ب: مقالات

۱۳ - اوحدیان، مجید و غفاری، محمّد، (۱۳۸۸)، ***نظری اجمالی به مدرنیسم ادبی و برخی از عوامل فرهنگی مؤثّر بر آن***، کتاب ماه، شمارهٔ ۲٦، صص: ۲۸-۳٤ .

۱٤ - طاووسی، محمود و درودگر، آمنه، (۱۳۹۰)، ***اسطوره و ادبیّات مدرن***، فصلنامهٔ ادبیّات عرفانی و اسطوره سناختی، سال ۷، شمارهٔ ۲۳، صص:۱۰۱-۱۱۷.