مقاله پژوهشی

بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستانهای کوتاه محمد رحیم اخوت، ابوتراب خسروی، علی خدایی و محمد کشاورز (با تأکید بر آرای چارلز می و سوزان فرگسن)

مرضیه احدی، شروین خمسه*، تراب جنگی قهرمان

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

شهریور ۱۴۰۱ ، دوره ۱۵، شماره پیاپی ۷۶، صفحات ۶۷-۸۹

DOI: ۱۰,۲۲۰۳٤/bahareadab.۲۰۲۲,۱۵,٦٤۲٤

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: مدرنیسم از جریانات مهم ادبی قرن بیستم است که بسبب برخورداری از ویژگیهای ادبی خاصّ خود از شکلهای سنّتی و تکنیکهای بیانی قدیم فاصله گرفت. شناخت و تبیین شاخصه‌ها و ویژگیهای مدرنیسم در داستانهای کوتاه نویسندگان معاصر ایران موضوع اصلی این پژوهش است. در این مقاله کوشیده شده با توجه به داستانهای کوتاه مدرن ابوتراب خسروی، علی خدایی، محمد کشاورز و محمّد رحیم اخوت از هریک از نویسندگان مذکور چند داستان کوتاه را از نظر کاربرد مؤلفه‌های مدرنیسم با توجه به آرای چارلز می و سوزان فرگسن مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

روش مطالعه: پژوهش حاضر مطالعه‌ای نظری است که به شیوهٔ پژوهش توصیفی تحلیلی انجام شده است. محدوده و جامعهٔ موردمطالعه، مجموعه‌داستانهای کوتاه ابوتراب خسروی، علی خدایی، محمد کشاورز و محمدرحیم اخوت است.

یافته‌ها: هریک از نویسندگان بخوبی توانسته‌اند با بهره‌گیری از مؤلّفه‌های مدرنیسم مانند کاربرد پیرنگهای حذفی و استعاری، پایان باز، توجّه به خصوصیات درونی شخصیتها، بهره‌گیری از درونمایه‌های مدرن (بیگانگی، تنهایی، انزوا و فردگرایی)، عدم قطعیت، درهم‌آمیختن رویا و واقعیت، بیان داستان بمنزلهٔ طرحوارهٔ کمینه، کاربرد شخصیتهای داستان بمثابه حالت ذهنی، توصیف ساحت خوابگونهٔ داستان و... شکلی از مدرنیسم را در داستانهای خود رقم بزنند.

نتیجه‌گیری: نتایج تحقیق نشان میدهد هرچند میزان کاربرد مؤلفه‌های مدرنیسم در داستانهای نویسندگان موردنظر با هم متفاوت است، مسلماً توجه خاصی که به کاربرد این مؤلفه‌ها در بیان داستانها شده است، زمینه‌های لازم را برای نگرش مدرنیستی به آنها فراهم کرده است. در داستانهای اخوت، کاربرد ویژگیهایی از قبیل انزوا و تنهایی شخصیتها، جریان سیّال ذهن و نیز شخصیت بمثابه حالت ذهنی نسبت‌به دیگر ویژگیها بارزتر است. در داستانهای خدایی، استفاده از پیرنگهای حذفی و استعاری، درهم آمیختن عنصر خیال و واقعیت، نمادپردازی و نیز روایت نامتوالی رویدادها نمود بیشتری دارد. در داستانهای خسروی، کاربرد نمادپردازیها، آشنایی‌زداییها، عدم قطعیت و نیز درهم‌آمیختن رؤیا و واقعیت بیشتر است. علاوه‌براین در داستانهای کشاورز بهره‌گیری از انواع پیرنگ، بیان تنهایی و انزوای شخصیتها، طرحوارهٔ کمینه، سبک و لحن غنایی و نیز عدم قطعیت نمود بیشتری دارد.

تاریخ دریافت: ۲۳ خرداد ۱۴۰۰
تاریخ داوری: ۲۶ تیر ۱۴۰۰
تاریخ اصلاح: ۰۸ مرداد ۱۴۰۰
تاریخ پذیرش: ۲۷ شهریور ۱۴۰۰

کلمات کلیدی:
داستان کوتاه مدرن، مدرنیسم، مؤلفه‌های مدرنیسم، نویسندگان معاصر ایرانی.

* نویسنده مسئول:
sh.khamse@gmail.com
(+۹۸ ۲۱) ۴۴۶۰۰۲۰۰

JSPPP, (١٥)٧٦: ٧٧-٨٩, September ٢٠٢٢

Journal of the Stylistics of Persian Poem and Prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: http://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Nvestigating the components of modernism in short stories Mohammad Rahim Okhovvat, Abu Torab Khosravi, Ali Khodaei and Mohammad Keshavarz (Emphasizing the views of Charles May and Susan Ferguson)

M. Ahadi, Sh. Khamseh*, T. Jangi Ghahraman
Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: ١٣ June ٢٠٢١
Reviewed: ١٧ July ٢٠٢١
Revised: ٣٠ July ٢٠٢١
Accepted: ١٨ September ٢٠٢١

KEYWORDS
Components of modernism,
Contemporary Iranian writers,
Modern Short Story, Modernism.

*Corresponding Author
✉ *sh.khamse@gmail.com*
☎ (+٩٨ ٢١) ٤٤٦٠٠٢٠٠

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Modernism is one of the important literary currents of the twentieth century, which due to its special literary features, distanced itself from traditional forms and ancient expression techniques. Recognizing and explaining the features and characteristics of modernism in the short stories of contemporary Iranian writers is the main subject of this research. In this article, considering the modern short stories of Abu Trab Khosravi, Ali Khodaei, Mohammad Keshavarz and Mohammad Rahim Okhovvat, from each of the mentioned authors, we have tried to give some short stories in terms of the application of the components of modernism according to the views of Charles May and Susan Ferguson. Analyze and review.

METHODOLOGY: The present study is a theoretical study that has been done by library research method. The study area and community is a collection of short stories by Abu Torab Khosravi, Ali Khodaei, Mohammad Keshavarz and Mohammad Rahim Okhovvat.

FINDINGS: Each of the authors has been able to use the components of modernism such as the use of eliminative and metaphorical plots, open end, attention to the internal characteristics of the characters, using modern themes (alienation, loneliness, isolation). And individualism), uncertainty, mixing dream and reality, telling the story as a minimal schema, using the characters of the story as a mental state, describing the dreamy field of the story, etc. to figure out a form of modernism in their stories.

CONCLUSION: The results of the research show that although the extent to which the components of modernism are used in the stories of the authors in question are different, but certainly the special attention paid to the use of these components in storytelling provides the necessary grounds for Has provided them with a modernist attitude. In Okhovvat`s stories, the use of traits such as the isolation and loneliness of the characters, the fluid flow of the mind, and the personality as a state of mind is more pronounced than other traits. In divine stories, the use of elimination and metaphorical plots is more prominent in combining the element of fantasy and reality, symbolism and also the incoherent narration of events. In Khosravi's stories, the use of symbolism, de-familiarization, uncertainty and also the expression of combining dream and reality is more. In addition, in the farmer's stories, the use of plots, the expression of loneliness and isolation of the characters, the minimal scheme, the style and the lyrical tone, as well as the uncertainty are more prominent.

DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/bahareadab.٢٠٢٢,١٥,٦٤٢٤

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
٢١	٠	٠

مقدمه

مدرنیسم نخستین‌بار در قرن هجدهم و صرفاً برای گرایشهای خاصّ عصر جدید بکار رفت؛ امّا در قرن نوزدهم معنای آن وسعت گرفت و همدلی با عقاید، سبکها یا جلوه‌های مدرن را نیز شامل شد. چنانکه «در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، مدرنیسم به گرایشهای پیشرو در کلیسای کاتولیک نیز اشاره داشت» (مدرنیسم، چایلدز: ص ۲۴). مدرنیسم درحقیقیت نوعی فاصله‌گیری از روشها و عقاید پیشین است که سبب تحقق ایده‌های جدید و تصورات تازه‌تر از عرصه‌های مختلف زندگی میشود.

در زمینهٔ فعالیتهای مختلف هنری نیز نوگرایی حرف اول را میزد و این نوگرایی نیازمند درک جدیدی از اصول رشته‌های هنری بود. «نوگرایی فرایند گسترش خردگرایی در جامعه و تحقّق آن در بستر مدرنیته است. نوگرایی یا مدرنیسم، گستره‌ای از جنبشهای فرهنگی را که ریشه در تغییرات جامعهٔ غربی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم دارد، توصیف میکند. این واژه مجموعه‌ای از جنبشهای هنری، معماری، موسیقی، ادبیات و هنرهای کاربردی را که در این دورهٔ زمانی رخ داده‌اند، دربردارد» (فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، کادن: ص ۲۴۵).

از نظر فکری پیدایش تفکر «اومانیستی» مهمترین تحولی است که بر ساحت فکری مدرنیسم حاکم است. همین موضوع بتدریج عاملی شد تا بسیاری از مضامین فکری کهن از دایرهٔ هنر و ادبیات خارج شده و تفکرات جدید انسان‌محوری جایگزین آنها شود. بهمین سبب مدرنیسم را از این نگاه میتوان نوعی نوسازی بشمار آورد. «نوسازی هنر به معنای نیاز به پیش رفتن و یافتن راهی نو از راه کسب تجربه مدرن، کشف و برداشتی متفاوت، فراتر رفتن از محدوده‌های مخاطره‌آمیز تخیّل و رها شدن از ساختارهای منجمد گذشته است. هر چیزی نیازمند تغییراست؛ همانطورکه نیچه گفته بود، سفر به حیطهٔ دانش هنری مدرن، مخاطره‌های عمیق خود را دارد» (جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ، برادبری، ص ۱۰).

مدرنیسم در رشته‌های مختلف هنری، ویژگیهای مشترکی را بهمراه داشت؛ ویژگیهایی همچون پرداختن به عالم درون و گرایش به گونه‌ای ذهنگرایی، تجریدی شدنِ هرچه زیادتر و دور شدن از بیان تصویری و ساختار سنّتی و خودنگر شدن هنر.

از شاخصترین مؤلّفه‌های مدرنیسم میتوان به مواردی چون سنّت‌ستیزی، احساسگرایی، علمگرایی، انسانمداری، فردگرایی، آزادیخواهی، پیشرفتهای علمی، انتزاعی‌سازی، انسانیت‌زدایی، مکان و فضامحوری، خردگرایی، جهان-شمولیت، نسبیت‌گرایی، اعتراض به جهان صنعتی مدرن، ساختارشکنی و آشنایی‌زدایی، ضدقهرمانگرایی، تأکید بر ضمیر ناخودآگاه و ذهنگرایی و همچنین گرایشهای فمینیستی و... اشاره کرد (فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، کادن: صص ۲۴۵-۲۴۶) و (درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، بی‌نیاز: صص ۱۹۰-۱۹۱).

بستری که ادبیات مدرن از دل آن سر برمی‌آورد، جهانی مملو از تنهایی، یأس و ناامیدی است. در این عرصه «داستان کوتاه مدرن» مهمترین ثمرهٔ مدرنیسم است. از نخستین نظریه‌پردازان داستان کوتاه مدرن باید به آیلین بالدشویلر[۱]، چارلز می[۲] و سوزان فرگسن[۳] اشاره کرد که از این میان، بالدشویلر بر دیگر نظریه‌پردازان مقدّم است. بالدشویلر پس از تقسیم‌بندی روایت داستانها به دو گروه حماسی و غنایی و جای دادن داستانهای قرن نوزدهم در گروه نخست، ضمن توجّه به شیوهٔ داستانپردازی چخوف، نویسندهٔ بزرگ روس، به داستانهای کوتاه غنایی اشاره میکند که با زبانی منثور، واجد همه عناصر داستان‌پردازی هستند. از نظر او داستان کوتاه غنایی باید از ویژگیهای

۱. Eileen balde shwiler
۲. Charles may
۳. Suzanne ferguson

مهمّی چون داشتن زبانی شعرگونه و غنایی، منحنی عاطفی، عدم قطعیت و ابهام در سرنوشت شخصیتها، زمانپریشی، روایت نامتوالی رویدادها و کاربرد استعاره و تشخیص در توصیف وقایع و رویدادها برخوردار باشد. او اشاره میکند که در روایت داستانهای کوتاه غنایی از زبانی شعرگونه استفاده میشود که خاصیّتی تداعی‌کننده و خاطره‌انگیز دارند؛ چنانکه خواندن داستانهای غنایی دائماً موضوعات مرتبط دیگری را به ذهن خواننده متبادر میکند که هرگز بصراحت در خود داستان تصریح نشده‌اند و این دقیقاً همان ویژگی زبان شعر است.

مدرنیسم در داستان کوتاه ایران از اوایل دهۀ ۱۳۶۰ به وجه غالب داستان‌نویسی تبدیل شد. «مدرنیسم دایرۀ علائق داستان‌نویسان ایرانی را گسترده‌تر کرد و امکانات نوینی برای بیان در اختیار آنان قرار داد. مدرنیسم توجّه داستان-نویسان ما را از روستا، محرومیت و فقر روستاییان به شهر و مسائل و روابط بینافردی در شهر معطوف کرد» (داستان کوتاه در ایران، پاینده: ص ۲۰). نخستین جلوه‌های نوگرایی در ادبیات داستانی ایران را در سالهای ۱۳۴۰ در آثار نویسندگانی چون صادق هدایت، صادق چوبک، سیمین دانشور، بهرام صادقی، تقی مدرسی و هوشنگ گلشیری باید جستجو کرد؛ نویسندگانی که با نگرش تازه‌ای موفق به بازنمایی عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیات و موقعیتهای انسانی شدند و توانستند آثار برجسته‌ای را خلق کنند. میرعابدینی، صادق هدایت را پایه‌گذار مدرنیسم در ادبیات داستانی دانسته است و «بوف کور» او را سرچشمۀ همۀ داستانهای مدرنی میداند که پس از او در ایران نوشته شده است (نک: صدسال داستان‌نویسی در ایران، میرعابدینی: ص ۶۶۳).

ضرورت و سابقۀ پژوهش

هرچند در عرصۀ داستانهای کوتاه مدرن ایرانی تاکنون پژوهشهای گوناگونی صورت گرفته است، بواقع هنوز بسیار جای بحث باقی است و توجه به ابعاد مختلف این داستانها از مناظر مختلف از جمله بررسی آنها از نظر آرای محققانی چون چارلز می و سوزان فرگسن همچنان خالی است. با توجه به ضرورت بررسی داستانهای کوتاه ایرانی از منظر آرای نظریه‌پردازان مدرن جهت آشنایی بیشتر و مأنوس شدن با اصول کاربردی آنها، در این پژوهش قصد داریم بمنظور شناخت و تبیین شاخصه‌ها و ویژگیهای مدرنیسم در داستانهای کوتاه معاصر ایران، داستانهای کوتاه ابوتراب خسروی، علی خدایی، محمد کشاورز و محمدرحیم اخوت (از داستان‌نویسان مدرن ایرانی) را از منظر آرای چارلز می و سوزان فرگسن مورد بررسی قرار دهیم.

درخصوص موضوع حاضر تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است و آثاری که به بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستانهای کوتاه نویسندگان موردنظر پرداخته‌اند، بصورت جامع به این موضوع نپرداخته و در تطبیق داستانها نسبت‌به هم، آرای چارلز می و سوزان فرگسن را مد نظر خود قرار نداده‌اند.

سمیرا روستایی در پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «بررسی عناصر داستان در داستانهای محمّد کشاورز» (۱۳۹۲) به بررسی عناصر داستان در داستانهای محمّد کشاورز پرداخته و عناصر داستان همچون پیرنگ، زاویۀ دید، لحن، درونمایه و شخصیت از نظر اصول داستان‌نویسی در داستانهای کشاورز را بررسی کرده است. سوده خسروی در پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «چندآوایی در رمانهای ابوتراب خسروی» (۱۳۹۷) ابتدا به بیان جلوه‌های پسامدرنیستی در آثار ابوتراب خسروی میپردازد، سپس با توجّه به مؤلّفه‌های رمان‌نویسی پسامدرن، به برجسته‌ترین عنصر آن یعنی چندآوایی در رمانهای خسروی میپردازد. سمانه دروکی نیز در پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «بررسی و تحلیل شخصیت، پیرنگ و فضا در آثار (اسفار کاتبان، رود راوی، ملکان عذاب) از ابوتراب خسروی، ضمن معرّفی و بیان عناصر داستان و توضیحاتی درمورد آثار منتخب، به این

نتیجه میرسد که رمانهای ابوتراب خسروی دارای ساختاری پیچیده، مبهم، متناقض و پیرنگهای پراکنده هستند و شخصیتهای داستانی آثار وی جامع، سیّال، لغزنده با هویّتی تخیّلی هستند که از طرف راوی غیرقابل‌اعتماد روایت میشوند. همچنین مقالاتی در این زمینه نوشته شده است:

«خوانش امپرسیونیستی داستان کوتاه در مهتاب پس از باران اثر محمدرحیم اخوت با تأکید بر آرای سوزان فرگسن» (حق‌شناس، ۱۳۹۷). در این مقاله سعی شده با تحلیل داستان «در مهتاب پس از باران» با تکیه بر نظریهٔ سوزان فرگسن و تحلیل روانکاوی راوی (شخصیت اصلی) مؤلّفه‌های اصلی و مهم امپرسیونیسم بنمایش گذاشته شود. بنابراین در این مقاله فقط به بررسی یک داستان از نویسندگان موردنظر پرداخته شده و به بررسی ابعاد دیگر داستانها در مقایسه با این داستان پرداخته نشده است.

«تکنیکهای روایی مدرن در مجموعه داستانهای دههٔ هفتاد با تکیه بر آثار بیژن نجدی و ابوتراب خسروی» (صادقی شهپر، ۱۳۹۹). در این مقاله مجموعه داستانهای *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* و *دوباره از همان خیابانها* اثر بیژن نجدی و *دیوان سومنات* و *هاویه* اثر ابوتراب خسروی از منظر تکنیکهای روایی مدرن مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج این تحقیق نشان میدهد که نجدی و خسروی در این مجموعه داستانها از شگردهای روایی مدرن مانند سیلان روایت، تکثّر راوی، و چرخش در زاویهٔ دید استفاده کرده‌اند. بنابراین در این مقاله نیز داستانهای ابوتراب خسروی از منظر آرای چارلز می و سوزان فرگسن مورد بررسی قرار نگرفته و فقط به برخی از مؤلفه‌های مهم در داستانهای مدرن پرداخته شده است.

«نقد و تحلیل پیوند شگرد و درونمایه در مجموعه داستانِ *تمام زمستان مرا گرم کن*» (مالمیر، ۱۳۹۷). در این مقاله به تبیین میزان و چگونگی پیوند درونمایه و لایه‌های معنایی چندگانهٔ متن با ویژگیهای شگرد روایی چهار داستان نخست مجموعه داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* از علی خدایی پرداخته شده است. هدف این مقاله در عین تبیین جنبه‌های مثبت نویسندگی، نقد و تحلیل مواردی است که نویسنده برای تعالی داستان‌نویسی باید بدان توجّه بیشتری به آنها مبذول کند.

دربارهٔ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستانهای کوتاه محمدرحیم اخوت، ابوتراب خسروی، علی خدایی و محمد کشاورز» که با تأکید بر آرای چارلز می و سوزان فرگسن باشد، تاکنون هیچ اثر مستقلی نگاشته نشده است. خلأ تحقیقاتی در این زمینه، ضرورت انجام پژوهش را به اثبات میرساند. در همین راستا، پژوهش موردنظر در پی یافتن پاسخهای مناسبی برای سؤالات زیر است:

۱- مؤلفه‌های مشترک مدرنیسم در داستانهای کوتاه نویسندگان موردنظر کدامند؟

۲- هریک از نویسندگان فوق در داستانهایشان از کدام مؤلفه‌های داستان کوتاه مدرن بیشتر بهره برده‌اند؟

برای این منظور با روش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، ابتدا از بین مجموعه‌داستانهای کوتاه نویسندگان مطرح چند داستان مدرن را انتخاب کرده و سپس به تحلیل آنها پرداخته‌ایم. داستانهای کوتاهی که برای این کار انتخاب شده‌اند، عبارتند از:

الف) آثار منتخب از محمدرحیم اخوت: «از میان غبار»، «یک دسته موی سیاه» و «بازگشت به عقب»؛

ب) آثار منتخب از ابوتراب خسروی: «مرثیهٔ باد»، «حضور» و «میخانهٔ‌سبز»؛

ج) آثار منتخب از علی خدایی: «از میان شیشه از میان مه»، «نمکی»، «تمام زمستان مرا گرم کن»؛

د) آثار منتخب از محمد کشاورز: «روباه شنی»، «بلبل حلبی» و «روز متفاوت».

بحث و بررسی

چارلز می، نظریه‌پرداز سرشناس آمریکایی، پژوهشهای گسترده‌ای در زمینهٔ داستان کوتاه انجام داده است. وی معتقد است داستان کوتاه نباید از موضوع اصلی دور شود یا مانند رمان خودش را درگیر طرحهای متعددی کند، بلکه باید بیشتر بخواهد برای موضوع خود موقعیتی خاص یا مجموعه‌ای از موقعیتها را درنظر بگیرد و برای هدفش یک اثر کلی باشد که تمام جنبه‌های کنش و شخصیت‌پردازی باید تحت سیطره بگیرد. وی در ادامهٔ راه نظریهٔ آیلین بالدشویلر در داستان کوتاه (غنایی) شعرگونه، مؤلفه‌های «داستان کوتاه غنایی» را به شرح زیر مطرح کرد: **شخصیت بمنزلهٔ حالتی ذهنی**: شخصیت داستان بازنمایی حالت ذهنی است که این بازنمایی ممکن است بی‌رویداد باشد و درعوض، طیف بینظیری از ذهنیتها را بنمایش بگذارد. «شخصیت در اینگونه داستانها، مبیّن نوعی حال و هوای فکری است. میتوان گفت این حال و هوای ذهنی به لحن داستان نیز مربوط است. درواقع «عطف توجه به عنصر لحن باعث شد در داستان کوتاه مدرن، حال و هوا یا فضای حاکم بر داستان به عنصر وحدت‌بخش آن تبدیل شود و با پیوند دادن عناصر گوناگون داستان، جایگزین پیرنگ شود» (داستان کوتاه در ایران، پاینده: صص ۱۷۴-۱۷۷). درحقیقت در داستانهای مدرن آنچه اهمیت دارد، بازنمایی حالات روحی و عاطفی و افعال نامشهود شخصیتهاست. بهمین سبب در داستانهای مدرنیستی تداعی نامنسجم اندیشه‌ها و جریانهای سیال ذهن، اهمیت ویژه‌ای پیدا میکنند. میتوان گفت داستان مدرن با تکیه بر بازآفرینی حالات ذهنی شخصیتها شرایطی را ایجاد میکند تا خواننده بتواند به ابعاد نامشخص و پیچیدهٔ ذهنی که تاکنون مورد بی‌توجهی و اغفال قرار گرفته‌اند، آگاهی یابد.

داستان کوتاه بمنزلهٔ طرحواره‌ای کمینه‌ای: براساس نظریهٔ چارلز می در داستانهای کوتاه غنایی، نویسنده ازطریق بازگویی جزئیات عینی و محسوس یک وضعیت، یک حالت ذهنی یا عاطفی پیچیده را نشان میدهد. «داستان، قصه‌ای شرح و بسط داده شده و دارای وقایع درهم‌پیچیده نیست، بلکه طرحواره‌ای است کمینه «مینیمال» [1] یا واجد کمترین تعداد واژه که به سبک شعرهای غنایی نوشته شده است» (داستان کوتاه در ایران، پاینده: ص ۱۷۳). در این نوع نگارش، نویسنده احساسات را منتقل میکند و بی‌آنکه این احساسات را ذکر کند، خواننده را تحت تأثیر قرار میدهد. این همان اصلی است که شاعر مدرنیست ت.س.الیوت آن را «همپیوندی عینی» مینامید. به نظر الیوت «یگانه راه بیان کردن احساس بشکلی هنری این است که «همپیوندی عینی» را تعریف کنیم. به عبارت دیگر، مجموعه‌ای از اشیا یا وضعیتی یا زنجیره‌ای از رخدادها که در آن احساس خاص میشود، به گونه‌ای که وقتی حقایق بیرونی ذکر میشوند، آن احساس هم بیدرنگ به ذهن متبادر میگردد» (همان: ص ۱۷۹).

داستان کوتاه بمنزلهٔ توصیف ساحتی خوابگونه: در داستانهای نویسندگان مدرنیست کاویدن ساحتهای نامکشوف، روان فرد و انعکاس و وارونگی واقعیت در ذهن و آفرینش آمیزه‌ای از واقعیت و رؤیا و ایجاد داستانهای دووجهی که اهمیت واقعیت را در بسیاری از داستانهای ادبی مدرن نشان میدهند از اهمیتی خاص برخوردار است. آنها باید «با کنار گذاشتن پوستهٔ ظاهری واقعیت به کُنه واقعیت درونی با تصویر دقیق از محتوای افکار که در حالت خواب و بیداری بصورت مشغلهٔ ذهنی وجود شخصیت داستان را در برگرفته، بپردازند که معمولاً راوی داستان، همان شخصیت اصلی است» (داستان کوتاه در ایران، پاینده: صص ۱۸۹-۱۹۱). درواقع داستان کوتاه مدرن «با محوریّت وقایعی کابوسوار و باورناپذیر، ولی در زمان و مکانی معمولی و باورپذیر به پیش میرود. اتخاذ این تکنیک به نویسنده مجال میدهد با آن، ساحتی بین خواب و بیداری را بکاود، قلمروی که از یک سو به ضمیر

۱. minimal

خودآگاه مربوط میشود و از سویی دیگر به هراسها و انگیزه‌های ناخودآگاه و از تلفیقی از واقعیّپت و کابوس زمینه‌ای مناسب برای پرداختن به معضلی آشنا و در عینحال غریب ایجاد کرده است» (همان: ۴۳۳-۴۳۲). به عبارت دیگر داستانهای کوتاه غنایی غالباً تصویری پرابهام از واقعیت ارائه میدهند، بدین صورت که در ساختار روایی این داستانها، خیال و واقعیت پی‌درپی جایگزین یکدیگر میشوند، به‌گونه‌ای که خواننده در تشخیص مرزهای خیال از واقعیت بازمیماند و درنتیجه داستانی حاصل میشود که موقعیتی معلق میان واقعیت و خیال دارد؛ نیمی از آن در فضایی رئالیستی روایت میگردد و نیمی دیگر حال و هوایی سورئالیستی مییابد.

از سوی دیگر نظریهٔ فرگسن دربارهٔ داستان کوتاه مدرن از بسیاری جهات، مؤید و مکمل دیدگاه‌هایی است که آیلین بالدشویلر و چارلز می در آثارشان راجع‌به همین موضوع شرح و بسط داده‌اند. به نظر فرگسن، داستان کوتاه مدرن دارای ویژگیهای زیر است:

محدود و برجسته شدن زاویهٔ دید: محدود شدن زاویهٔ دید به ادراکها و تأملات یک شخصیت غالباً باریک‌بین و زودرنج (چه ازطریق زاویهٔ دید اول‌شخص یا ازطریق ذهنیت مرکزی) و برجسته شدن این زاویهٔ دید در فرایند روایت، خودبه‌خود نگرشها و احساسات شخصیتی را بنمایش میگذارد که با جهان پیرامون خویش در تعارض قرار دارد (داستان کوتاه در ایران، پاینده: ص ۲۸۶).

نشان دادن شور و هیجان و تجربهٔ درونی: مدرنیستها داستان‌نویسی را گونه‌ای از تأمّلات جدّی دربارهٔ مسائل مبرم زمانهٔ خود میدانستند. داستانهای مدرن برغم پیچیدگیهایشان، نهایتاً بنا بر منطق خاص، خواندنی و فهمیدنی هستند. منطق داستانهای مدرن همانا اولویّت دادن به حالات درونی و حیات روانی شخصیتها و کم‌اهمیّت جلوه دادن جنبه‌های مشهود واقعیت است. خواننده‌ای که بداند در داستانهای مدرن، ادراک و رفتار شخصیتها مستقیماً از روحیّات و تعارضهای روانی آنها سرچشمه میگیرد، کمابیش بسهولت میتواند داستان را دنبال کند. تداعیها و سیلان ذهن شخصیتها، البته قرائت این داستانها را گاه دشوار میکند. لیکن منطق حاکم بر ساختار روایتهای مدرن به خواننده امکان میدهد تا از هزارتوی ذهنی حاکم بر جزئیات بظاهر مغشوش عبور کند و معنایی (یا معناهایی) در متن بیابد (همان: ص ۶۱).

حذف یا تغییر عناصر متعدّدی از پیرنگهای سنّتی: در داستانهای کوتاه مدرن امپرسیونیستی برخلاف داستانهای سنّتی، رعایت اجزای ساختاری پیرنگ مورد توجه قرار نمیگیرد. به همین سبب است که «غالباً نمیتوان وقایع داستانهای امپرسیونیستی را بسهولت، یعنی منطق علت و معلولی بهم مرتبط کرد و خلاصه‌ای از آن بدست داد» (داستان کوتاه در ایران، پاینده: ص ۲۸۷). براساس نظریهٔ فرگوسن، ما دو نوع پیرنگ داریم: پیرنگ حذفی و پیرنگ استعاری. «در روش نخست، نویسنده برخی رویدادها را حذف میکند و در روش دوم، رویدادهای نامتناظر یا ناساز که با بقیهٔ وقایع در داستان هم‌خوانی ندارند، جایگزین عناصر حذف‌شدهٔ پیرنگ میگردند. فرگسن روش اول را «پیرنگ حذفی» و روش دوم را «پیرنگ استعاری» مینامد» (همان: ص ۲۸۸). سوزان فرگسن معتقد است: «در حوزهٔ پیرنگ، داستان کوتاه مدرن بسیار متفاوتتر است از داستانهای کوتاه پیشین و یا رمان که در آنها تأکید بر کنش بیرونی و انفصال آن از تفکر و احساسات شخصیتها مدنظر بود. در داستانهای امپرسیونیستی تفکر، عواطف و احساسات شخصیت، رویدادهای حقیقی و راستین پیرنگ هستند و همین امر سبب ابهام در این داستانها و انتظارات روزافزون نویسنده از مخاطبانش است که فرض را بر این میگذارد که مخاطب میتواند موارد مفقودشدهٔ پیرنگ را خود دریابد. حذف موارد یا عناصر قابل پیشبینی پیرنگ از هر بخش از داستان، مشخصهٔ بارز داستان کوتاه در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است» (فرگسن، ۱۹۸۲).

تکیهٔ بیشتر بر استعاره و مجاز در بیان وقایع و توصیف شخصیتها: فرگسن ایجاد سبک غنایی را از دیگر شاخصه‌های داستانهای امپرسیونیستی میداند؛ زیرا به اعتقاد او این کار سبب القای فضای عاطفی و ویژه به اثر است. «او عمده‌ترین شگردهای دستیابی به این سبک را بکارگیری هنرمندانهٔ واژه‌ها ازطریق کار بست صنایع بدیعی که بیشتر در شعر کاربرد دارند و نیز آفرینش قالبهای نحوی یا آوایی خاص بمنظور ایجاد لحنی متناسب با موضوع داستان میداند» (داستان کوتاه در ایران، پاینده: ص ۲۹۹). درواقع روش سخن گفتن در روایت را بطور خلاصه، زبان میگویند. «زبان ممکن است مستقیماً متعلّق به نویسنده باشد یا راوی انتخابی او. در زبان از آرایه‌هایی همچون استعاره، تشبیه، نماد، اسطوره، قیاس و نشانه استفاده میشود و ممکن است به ایجاز، اطناب، وصف، طنز، زبان محاوره‌ای و کنایی گرایش داشته باشد» (درآمدی بر داستان‌نویسی و روایتشناسی، بی نیاز: ص ۹۸).

روایت نامتوالی رویدادها: از دیگر ویژگیهای داستانهای کوتاه مدرن، سیر نامتوالی روایت رویدادهاست. چنانکه میدانیم قصه را «حرکتی از بینظمی به نظم و از پیچیدگی بسوی یکپارچگی و حرکتی از تشتت بسوی تصمیم دانسته‌اند، اما «نویسندگان مدرنیست به سنتهای دیرین داستان‌نویسی پشت کرده، با ثبت ذهنیات و سیلان غالباً غیرارادی و نامنسجم خاطرات شخصیتهای داستان، ساختاری مبتنی بر نداشت انتظام و انسجام را در آثار خود می‌آفرینند که در آن گویی زمانها کیفیتی سیال یافته، بر روی هم میلغزند. نویسندهٔ مدرنیست که در پی بازنمایی آشفتگی فکری شخصیت اصلی است با شیوهٔ روایت کردن داستان، توالی زمان را برهم میریزد تا با این تمهید، توجه خواننده را به وضعیت روانی شخصیت اصلی معطوف کند» (داستان کوتاه در ایران، پاینده: ص ۲۴). در داستان مدرن دیگر همچون داستانهای رئالیستی «آغاز، میانه و فرجام» وجود ندارد. معمولاً فرجام با ابهام همراه است و در شیوهٔ مدرنیستی، توالی داستان ازهم‌گسیخته و درهم‌تنیده است و اساساً آنچه اهمیّت دارد، واقعه نیست، بلکه تأثیر واقعه در ذهن است. داستان مدرن محصول زمانه و ذهنیّتی است که تربیتهای دیرین در آن یکسره بهم ریخته‌اند. نویسندگان مدرن با ثبت ذهنیات و سیلان غالباً غیرارادی و نامنسجم خاطرات شخصیتهای داستان، ساختاری مبتنی بر نداشتن انتظام و انسجام می‌آفرینند که زمانها در آن حالت سیالگونه پیدا میکنند.

ایجاز در شکل داستان و سبک آن: نویسنده باید بکوشد تا خواننده را تحت اثر واحدی که اثرات دیگر مادون آن باشد، قرار دهد و چنین اثری را تنها داستانی میتواند داشته باشد که خواننده در یک نشست، که از دو ساعت تجاوز نکند، تمام آن را بخواند و تأثیر واحدی در خواننده باقی گذارد» (داستان کوتاه در ایران، پاینده: ص ۳۸). مفهوم تأثیر واحد، «مستقیماً به مفهوم ایجاز مربوط میشود» (عناصر داستان، میرصادقی: ص ۲۵). از میان مشخصات هفتگانه فوق، دو مشخصهٔ نخست (محدود و برجسته شدن زاویهٔ دید و نشان دادن شور و هیجان و تجربهٔ درونی) ارتباط تنگاتنگی با هم دارند (نک: همان: ص ۲۸۳). افزون‌بر موارد فوق از دیگر مؤلفه‌های داستانهای مدرن میتوان به درهم آمیختن رؤیا و واقعیت، مکان استعاری و بیان عناوین مدرن داستانها اشاره کرد که در داستانهای منتخب نمود کاملاً بارزی دارند.

درهم‌آمیختن رؤیا و واقعیت: درهم‌آمیزی خیال و واقعیت یکی از روشهایی است که نویسندگان مدرن بمنظور پیچیدگی بیشتر و معمّاگونه کردن داستان خود از آن بوفور استفاده میکنند. «در این داستانها وهم و واقعیت، عین و ذهن متناوباً جایگزین یکدیگر میشوند و خواننده احساس میکند بخشی از داستان در فضایی رئالیستی شکل گرفته و بخشی دیگر در فضایی سوررئالیستی؛ به گونه‌ای که خواننده نمیتواند کاملاً مطمئن باشد که آیا توصیفی از دنیای مشهود و آشنای روزمره را میخواند یا شرحی از یک کابوس باورنکردنی» (همان: صص ۱۸۹-۱۹۱).

مکان استعاری: مکان در داستان، جایگاهی است که هریک از شخصیتها در آن قرار میگیرند و وقوع حوادث بر بستر آن جریان مییابد. در داستانهای کوتاه مدرن، مکان نیز همانند دیگر عناصر در داستانهای مدرن از خاصیتی استعاری برخوردار است؛ چنانکه تمام توصیفات نویسنده از مکان حوادث داستان، بطور غیرمستقیم با حالات و عواطف درونی شخصیتها مرتبط است. به این صورت که «علاوه‌بر دلالتهای اولیه‌اش که تشریح جایگاه وقوع رویدادها بمنظور ارتقای سطح واقع‌نمایی داستان است، از دلالتی ثانوی نیز برخوردار میگردد. بدین صورت توصیف مکان یا جایگزین اپیزودهای ناگفته از داستان میگردد یا در راستای تقویت شخصیت‌پردازی و یا القای درونمایه‌ای خاص بکار گرفته میشود» (همان: صص ۲۹۱- ۲۹۸). از تمهیدات دلالتمند نویسنده در این زمینه، بهره‌جویی از «غروب»، «باران»، «پاییز» «خورشید» و «غبار» و «ابرهای تیره» بمثابه عناصری فضاساز در ساختار روایی داستان است که درونمایه‌ای غم‌انگیز یا نوستالژیک دارند.

عنوان داستان: عنوان داستان، برچسبی است که نویسنده به یاری آن داستان خود را از سایر داستانها متمایز میکند. عنوان داستان، نام داستان است و یک نام خوب برای آنکه یک اثر، اقبال عامّه یابد، ضروری است. یافتن عناوین خوب به قول «پائوستوفسکی[۱]» امری است براستی دشوار! عنوان داستان باید خبر از چیزهای نو بدهد و خواننده را به خواندن داستان ترغیب کند. عنوان داستان هرقدر ساده و کوتاه باشد، بهتر است. «هنگام انتخاب عنوان، نویسنده باید به تخیّل خویش آزادی مطلق بدهد. به داستان و شخصیتهایی که در آنند، بیندیشد و از آنها الهام بگیرد و به آن از دید یک خواننده بنگرد» (هنر داستان‌نویسی، یونسی: ص ۱۰۰).

در ادامه ابتدا ضمن توضیح درمورد هریک از مؤلفه‌های مدرنیسم با توجه به آرای چارلز می و سوزان فرگسن، به ذکر نمونه‌هایی از مؤلفه‌های مدرنیسم در آثار نویسندگان مذکور میپردازیم.

بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستانهای منتخب

شخصیت بمثابه حالت ذهنی

در میان داستانهای منتخب، داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» از علی خدایی حول محور یک شخصیت داستانی و بازنمایی احوال ذهنی او در طی یک واقعه یا تجربهٔ عاطفی صورت میگیرد. تمام وقایع داستان از دریچهٔ ذهن شخصیت اصلی داستان به شیوهٔ اول‌شخص مفرد و در قالب تداعیهای ذهنی و جریانهای سیال ذهن ارائه میگردد. در بخشهایی از داستان، شخصیت اصلی در توهمات خود به ساختن داستانهایی میپردازد و گاه‌گاه حوادثی را که در زندگی او اتفاق می‌افتد به عرصهٔ خیالپردازی داستان وارد میکند:

«راننده میگوید: میبینید آقا هر روز یک چیز تازه که مردم را بچاپند «تمام زمستان مرا گرم کن»! حالا لااقل آگهی یک بخاری بود آدم گرمی و داغی را میفهمید با یک پاکت پستی منو گرم کن. از کنار پل تا محل کارم چهار دقیقه راه است. میتوانم به داستانم فکر کنم یا این خیابان را تماشا کنم. چشمهام را باز میکنم. سرتاسر کنار خیابان رودخانه است حالا این آگهی را برمیدارم، کنار رودخانه میگذارم. حالا ۳۳ پل پیدا میشود. این طرف و آن طرف رودخانه مینشینم. اگر ماهیگیرها را می‌آوردم اینجا، کنار رودخانه آن طرفتر برای قایق‌سواری میشد. اگر آن شهر اسباب‌بازی را از کنار پاک برمیداشتم و فقط گیاهی میکاشتم، این دکّه را همینجا میگذاشتم. خیلی چیزها اتفاق میفتاد» (تمام زمستان مرا گرم کن، خدایی: ص ۷). تمامی این توصیفات ذهنی و جریانهای سیال ذهن، بیانگر آرزوهای دست‌نیافتهٔ شخصیت اصلی داستان و اضطراب و هراس ناشی از تقدیر نامعلوم او و خانوادهٔ اوست.

---

۱. Konstantin Paustovsky

درحقیقت جریان سیّال ذهن روشی است که نویسنده ادراکات و افکار شخصیتهای داستان را همچون رویدادی بظاهر بدون هیچ دلیل و غرض و هدف خاصی، بینظم کنار هم ارائه میکند. در چنین شگردی، اختلاف میان خواب و بیداری ازمیان برداشته میشود.

در کل داستان *بلبل حلبی* از محمد کشاورز نیز با نقض ساختار خطی زمان و با استفاده از تکنیکهایی مانند سیلان ذهن، تک‌گویی درونی، با تلفیق ذهنیت بیرونی و درونی (مرکزی) مواجه هستیم و روایت داستان به کلاف درهم-پیچیده‌ای از خاطرات در بستر زمان کنونی و پیش‌بینی آینده بدل شده است. شخصیت اصلی داستان، نیلوفر، از تمرکز در روایت عاجز است، زیرا ذهنی متمرکز و بسامان ندارد. او در بحرانی عاطفی قرار دارد و فقط آشفتگیهای خود را برملا میکند. هنگامی که تعمیرکارِ زنگ از او دربارهٔ آخرین‌باری که زنگ به صدا درآمده است، سؤال میکند، ناخودآگاه به یاد خاطرات گذشتهٔ خود میفتد و تمام خاطرات به شیوهٔ نامنظم و به‌دور از روایت خطی زمان در ذهن آشفتهٔ او مرور میشوند. در مابین این خاطرات، برخی از حالات ذهنی و مشکلات عاطفی نظیر ترس، تنهایی و اضطراب او برای خواننده آشکار میشوند:

«صدای تق‌تق در بلند شد و بعد صدای تعمیرکار: خانم آخرین بار کی صدایِ بلبل درآمد؟

نیلو گفت: دقیق یادم نیست.

اما خوب یادش مانده بود، روزی که پیرمرد در تعقیب سایه‌وار او از اداره تا پشت در خانه آمد. بلبل هنوز میخواند. بعد از آن بود که صدایش آرام‌آرام ضعیف شد و به سکوت رسید. تازه داشت مانتو و روسری درمی‌آورد که بلبل شروع به خواندن کرد. فهمید کار پیرمرد است، اما مانده بود که او با چه سرعتی در برگشت دوبارهٔ آسانسور، خودش را به طبقهٔ دهم ساختمان رسانده و توی راهرویی که سه در دیگر به آن باز میشود با چه هوش و حواسی بو برده کدام خانهٔ نیلو است؟ صدای پیرمرد قاطی صدای بلبل شد. باز کنید نیلو خانم. صدای بلبل صدای عشقه.

متأسفم. من تنهام. درست نیست مرد غریبه دعوت کنم. پیرمرد و بلبل ساکت شده بودند و بعد پیرمرد گفت: همهٔ عمر عشقش صدای بلبل بوده و شنیدن صدای چنین پرنده‌ای را توی خانهٔ نیلو به فال نیک میگیرد و دلش افتاده روزی نیلو پشت همین در توی همین خانه چشم‌انتظارش خواهد بود« (بلبل حلبی، کشاورز: صص ۴۸ -۴۹).

این در حالی است که در داستان «مرثیهٔ باد» از ابوتراب خسروی، منصور از همان ابتدای داستان با تداعی معانی و مرور خاطرات گذشته به یاد حرفهای همسرش میفتد که گفته بود هیچوقت او را تنها نگذاشته است. همین موضوع باعث میشود او با بهره‌گیری از تکنیکهای جریان سیال ذهن و تک‌گوییهای درونی، به شرح حوادث گذشته بپردازد و ذهنیات و حالات روانی خود را بطور غیرمستقیم بنمایش بگذارد. درحقیقت داستان موردنظر سبب بروز ذهنیات شخصیت اصلی داستان، منصور، است که غالباً معطوف است به مرور واقعه‌ای تأثیرگذار که در گذشته‌ای دور یا نزدیک روی داده و بر زندگی او تأثیری ماندگار برجای نهاده است. درواقع داستان عرصهٔ تک‌گوییهای راویانی خیالاتی و وهمزده اوست که تسکین آلام درونی و آرزوهای کام‌نیافتهٔ او را در پناه بردن به عالم اوهام و خیالپردازی فراهم کرده است. ساختار روایی داستان براساس تک‌گوییها و جریان سیال ذهن راوی و شرح ابهام‌آمیز و سورئالیستی او از ماجرایی شکل میگیرد که جز در عالم خیال و وهم، قابل توجیه نیست. راوی این داستان، در هاله‌ای از واقعیت و رؤیا ادعا میکند که پس از اعزام به مأموریت در مناطق جنگی و حساس، همسر او، اشرف، یک لحظه او را تنها نگذاشته است و تا پایان مأموریت، پابه‌پای او حضور داشته و به او کمک کرده است. تمام این وقایع داستان از دریچهٔ ذهن راوی و به شیوهٔ ذهنیت مرکزی روایت میشود:

«وقتی از زنم خداحافظی میکردم تا به منطقه اعزام شوم، زنم گفت: مبادا فکر کنی تنهات میگذارم. هر جا بروی سایه‌به‌سایه‌ات می‌آیم، راست میگفت هرجا میرفتم می‌آمد. جایی پیدا میکردیم و با هم بودیم. به من میگفت، دوستم دارد و نمیتواند جای خالیم را ببیند. هر بار میدیدمش میگفت: حالت که خوبه، و اول کاری که میکرد، نوک انگشتانش را روی لبهام میکشید. شاید برای این که ازش نپرسم چرا آن همه راه را کوبیده و آمده» (کتاب ویران، خسروی: ص ۵۹).

منصور حتی در بیان ماجرای آمدن اشرف به پادگان نیز براساس دنیای خیالی خود به توصیف وقایع داستان میپردازد و خواننده را در انتخاب واقعی بودن یا تخیلی بودن توصیفات در حالت تردید قرار میدهد که از این جهت میتوان گفت علی خدایی در کاربرد این ویژگی نسبت‌به دیگر نویسندگان دقیقتر عمل نموده است:

«روزی که در پادگان جلادیان اسمم را از بلندگو خواندند که ملاقاتی دارم، حال خوشی نداشتم، سوز بدی هم می‌آمد. فکر کردم شاید مادرم باشد، ولی مادر پای سفر نداشت. فقط گاهی نامه‌ای می‌فرستاد و سفارش میکرد مواظب خودم باشم. آن روز اصلاً فکرش را هم نمیکردم زنم باشد. روی نیمکت پشت گروهان دژبان نشسته بود. چادرش را روی شانه‌ها انداخته بود و موهاش را دسته کرده و داشت آنها را پشت سرش میبست. روبه‌روش روی دو زانو نشستم و گفتم اشرف تو کجا و اینجا کجا؟...» (همان: ص ۵۹).

داستان بمنزلهٔ طرحوارهٔ کمینه‌ای

در کل داستان «روز متفاوت» از محمد کشاورز که صفحات آن به کمتر از پنج میرسد، جملاتی وجود دارد که بطور کوتاه و غیرمستقیم به بیان ترس، اضطراب انسان معاصر و از سوی دیگر آرزوها و دلخوشیهای او میپردازند که پیوسته در حصار تلخیها و ناکامیهای گوناگون گرفتار میشود. نویسنده برای بیان این مفاهیم در داستان موردنظر با استفاده از کمترین جملات و توضیحات در توصیف احوال شخصیتها، اشیا، زمان و بویژه مکان به آنها اشاره کرده است. چنانکه در توصیفات زیر میتوان بطور غیرمستقیم این نوع کاربرد را بخوبی مشاهده کرد:

توصیف فضای باغ (بیان ترس و واهمه): «ما و باغ و سگها غرق شده بودیم توی تاریکی، هوفهٔ باد توی شاخه‌ها، صدای زنجره‌ها، صدای پرهول عبور آب نهر، صدای نفس‌نفس سگهایی که چشمهاشان توی تاریکی برق میزد و کم‌کم داشت خرخرشان بلند میشد. پیدا بود حضور ما عصبی و خسته‌شان کرده، انگار دنبال بهانه‌ای میگشتند برای حملهٔ جمعی» (روباه شنی، کشاورز: ص ۱۴).

توصیف احوال شخصیّتها: «بچه‌ها هیجانزده شده بودند، اما ترس توی چشمان جوانشان پرپر میزد» (همان: ص ۱۳)

توصیف فضای باغ و ترس و اضطراب شخصیتها: «از همان ظهر تا هنگام غروب ما و سگها چشم‌درچشم نشستیم. هر تکانی از طرف هرکدام از ما با هجوم و پارس خفهٔ یکی از آنها روبرو میشد. به فرار نمیشد فکر کرد، نه بلندی دیوارها این اجازه را میداد و نه نهر آب پشت سر. تلفن همراه آنتن نمیداد. از فلاح هم خبری نبود. رفته بود و به گمانم تا آخر شب باید منتظر میماندیم» (همان: ص ۱۶).

افزون‌براین، کشاورز در داستان کوتاه «بلبل حلبی» -که تعداد صفحات آن به چهار میرسد- در بخشهای منتخب زیر با انتخاب کمترین واژه‌ها سعی در بازتاباندن افکار و ذهنیات شخصیت اصلی داستان، نیلوفر، دارد که بنوعی حالات پیچیدهٔ عاطفی او را شامل میشود و بیانگر تنهایی و اضطراب و ترس در وجود اوست. در همان جملات ابتدایی داستان نویسنده با انتخاب رنگ «سیاه» و کاربرد صفت «مخوف» برای کتاب و نیز استفاده از واژه‌های

«تفنگ، باروت و میله سمبه» بنوعی مرموز بودن کار پیرمرد و ترس و اضطراب نیلوفر را برای خوانندگان داستان به تصویر میکشد: «کتاب با جلد چرمی تیره و هیبت مخوف مانده بود روی میز، تفنگ، کیسهٔ باروت و میلهٔ سمبه را هم گذاشت کنار کتاب و منتظر مداوای بلبل ماند» (بلبل حلبی، کشاورز: ص ۴۱). یا در بخشهای دیگری از داستان میخواهد بطور غیرمستقیم تنهایی و بیگانگی نیلوفر را ازطریق جملات کوتاه و موجز برای ما نمایان سازد: «غروبها که خسته از کار برمیگشت خانه، دلش میخواست مهمانی یا حتی رهگذری در خیابان انگشت اشاره بگذارد روی زنگ تا بلبل او در طبقهٔ دهم انگار که بوی باغ گل به مشامش رسیده باشد، یکهو بزند زیر آواز» (همانجا).
«جای تأسف است که خانم نیلو هیچگاه پی شناخت ایل و تبار خود نبوده و با چشم بستن بر دنیایی از اسناد و مدارک غیرقابل‌انکار، درواقع بین خود و گذشتهٔ خانوادگی پرافتخارش پردهٔ ابهام کشیده است» (همان: ص ۴۲).
این در حالی است که کاربرد این مؤلفه در دیگر آثار منتخب از نویسندگان موردنظر، نمود چندان بارزی ندارد.

پیرنگ (حذفی و استعاری)

از میان داستانهای منتخب، پیرنگ داستانهای اخوت به سبک و سیاق مدرنیستی خود بکار گرفته شده‌اند. درواقع در این داستانها مؤلفه‌هایی همچون حذف عناصر متعارف و شناختهٔ پیرنگ سنتی مانند مقدمه‌چینی، گره‌افکنی و گره‌گشایی، بی‌توجهی به علت و اسباب وقوع حوادث و همچنین ارائه ندادن پیشینهٔ روشن از شخصیتها و عدم ذکر برخی رویدادها موجب تحقق پیرنگ حذفی گردیده است و برخی از اپیزودهای مهم داستانها حذف شده‌اند. چنانکه در کل داستان یک *دسته موی سیاه* از کتاب *باقیمانده‌ها* بسبب پیرنگ حذفی داستان با نقض ساختار خطی زمان مواجه هستیم. «آشپزخانه را یادم است؛ هنوز کاشی نشده بود. دیوارها هم گچی بود و رنگ‌نشده. تقریباً وسط بیابان آن طرف رودخانه. روزهای اول آقاجون میگفته «حالا تو اون لونه شغال کنار بیابان راحتترید؟» بابا چیزی نمیگفته. فقط یک بار، وقتی آقاجون نبوده، گفته بود «لونه شغال هم که باشد، همین که آدم بداند خودش صاحبش است خیلی است. حالا همین بیابان شده خیابان میر. با دو ردیف مغازه‌های پرزرق‌وبرق در دو طرفش. پیتزافروشی، ساندویچ‌فروشی، بوتیک، سوپر مواد غذایی، نمایشگاه اتومبیل عصرها از انبوه جوانهای شسته‌رفته، اما آن خانهٔ درندشت و آن محلهٔ قدیمی تقریباً همان است که بود. تغییراتی هم البته بود، اما چهرهٔ محله عوض نشده بود...» (این هم بهار، اخوت: ص ۸۵). از نظر پیرنگ استعاری نیز، اخوت در داستانهای خود از این تکنیک روایی فراوان بهره جسته است؛ بیگانگی، تنهایی، انزوا و هراس از درونمایه‌های این آثار است که نویسنده در قالب پیرنگهای مختلف به آنها پرداخته است. بعنوان مثال در داستان «پاییز بود»، آنچه در سطح رویین داستان رخ میدهد از این قرار است: شرح داستان در فصل پاییز، اما تمام شرح واقعیتهای بیرونی درواقع از جنبه‌های پیرنگ استعاری داستان هستند و افکار آشفتهٔ زن را بطور استعاری نشان میدهند.
در داستان «روباه شنی» از همین نویسنده نیز پیرنگ داستان به شیوهٔ داستانهای مدرنیستی، از روابط علت و معلولی خاصی تبعیت نمیکند و نویسنده با حذف برخی از اپیزودهای داستان، به ذکر حوادث و اتفاقاتی پرداخته است که برای خواننده ممکن است در نگاه اول کاملاً نامرتبط و غیرمنتظره باشد. به همین جهت برخی از پیرنگ داستان را پیرنگ حذفی تشکیل میدهد. نمونه‌های این پیرنگ حذفی را در قسمتهای ابتدایی و انتهایی داستان میتوان بخوبی مشاهده کرد. ابتدای شروع داستان کاملاً بدون مقدمه است و خواننده از قسمتهای آغازین داستان بیخبر است:

«نگاه اویس به لرزش ریز پره‌های بینی روباه بود و به گوشهاش که در جستجوی صداهای غریب مدام میجنباند. از نفس داغ روباه گزشی روی پوست گردنش حس میکرد. ترس را توی چشمهای رنگی و بیقرارش میدید. آرام‌آرام دست میکشید روی تیرهٔ کمر لرزان روباه، روی موهای نرم و کوتاه و آتشگونی که در بازتاب نورهای شبانهٔ مغازه‌ها و ماشینها و خیابان، رنگ‌ووارنگ میشدند، هی دست میکشید تا ترس را از تن و جان حیوان دور کند» (روباه شنی، کشاورز: ص ۹۰). پایان داستان نیز در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و سرنوشت شخصیتها همچنان نامشخص به پایان میرسد. چنانکه در این داستان از اینکه آیا سرانجام شخصیت اصلی داستان موفق میشود روباه را بدست بیاورد یا نه، سخنی بمیان نیامده است. همچنین در پایان داستان از رها شدن یا نشدن شخصیتها از قید و حصار تنهایی حرفی زده نشده است و یا اینکه علت علاقه‌مندی سوسن و مرد کامیوندار به حیوانی مثل روباه همچنان مبهم باقی مانده است.

از نظر پیرنگ استعاری نیز میتوان همین داستان را مورد تحلیل و بررسی قرار داد؛ کل ماجرای این داستان عبارت است از تقابل و رویارویی دو گروه اجتماعی فرودست و مرفه جامعه در قالب تصاحب یک روباه؛ اما همین صورت داستان و وقایع آن در حکم استعاره‌ای است برای بیان دردهای مشترک انسان معاصر از قبیل فاصله‌های طبقاتی، تنهایی، ترس، بیگانگی و غربت. مضامینی که اساس شکل‌گیری بسیاری از داستانهای مدرنیستی دیگر نیز شده است. این اختلافات و مضامین را میتوان در توصیفات مربوط به ماشینهای هر دو گروه، خانه‌ها و اماکن، ترس از نزدیکی به دیگران، ترس رانندهٔ کامیون از ماندن زیر سقف، آوارگی در بیابان، مرگ خویشاوندان رانندهٔ کامیوندار، گم شدن شوهر سوسن و... جستجو کرد.

در داستان «میخانهٔ سبز» از ابوتراب خسروی آغاز داستان ناگهانی و بدون مقدمه است و همین امر نخستین گام را جهت ایجاد پیرنگ حذفی داستان برداشته است. گویی خوانندهٔ داستان از قبل با ماجرای میخانهٔ سبز آشنایی داشته است و نویسنده در این میان فقط به برخی از حوادث مهم که خواننده از آنها بی‌اطلاع بوده است، اشاره میکند:

«ملاقاتی پیشبینی نشده بود. باران باریده بود. هوا شفاف بود. برگهای سبز نارنجها شسته شده بود و نور خورشید را بازمیتاباند. ردیف درختان راه را نشان میداد. شاید ناخودآگاه، میخواستم به انتهای آن خط سبز و درخشان برسم. هنوز هم اگر بدنبال صف درختهایی که تا آنجا ادامه دارند نروم، راه را گم میکنم. حتماً آنها از آن روز سایه به سایه‌ام می‌آمدند. سیاهیشان را دورادور میدیدم. شاید اگر آن گربه را ندیده بودم، بازمیگشتم. چشمانی فیروزه‌ای دارد. بیحرکت روی پرچین کوتاهی نشسته بود. به یک قدمیش رسیده بودم که پایین پرید و دور شد...» (هاویه، خسروی: ص ۱۲).

از نظر کاربرد این مؤلفه میتوان گفت همهٔ نویسندگان منتخب در جای‌جای داستانهای خود بطور دقیق به آن پرداخته و آن را اساس کار خود قرار داده‌اند.

مکان استعاری

در داستان «از میان شیشه از میان مه» از علی خدایی، نویسنده با بهره‌گیری از عنصر مکان و استفاده از نقش استعاری آن در پروراندن حالات و عواطف شخصیتها، سعی دارد بطور غیرمستقیم آنچه را که در طول داستان به آن مستقیماً اشاره نشده است، بیان کند تا خواننده از آنها آگاهی یابد. در این داستان فضایی که بسبب بارش مداوم باران و خیس شدن نیمکتها و باز کردن چترها از روی اجبار و نیز سرد شدن هوا ایجاد میشود، بنوعی بیانگر

اندوه و بغضی است که ناخواسته روح فنیا را آزار میدهد و نگرانی او را از آمدن به شهر انزلی دوچندان میکند. با تمام شدن باران، گویی ترس و اضطراب فنیا فرومیشکند و بستن چترها برای او بمنزلهٔ رهایی از یک اندوه مسلط است:

«اینجا همیشهٔ خدا باران میبارد. همیشهٔ خدا توی این باران کوفتی موهایم را باز میکردم و جلوِ همین مغازهٔ کوفتی آژاکس که کرم سودا را مد کرد، می‌ایستادم» (از میان شیشه از میان مه، خدایی: ص ۴۲).

«وقتی بار اول آژاکس با ایوان از پله‌ها پایین می‌آمدند، آژاکس دامنش را صاف میکرد و گوشوارهٔ کوچک دانه-یاقوتیش را به لالهٔ گوشش میچسباند. فنیا گفت: چرا نیمکتهای پارک ملی را رنگ سبز میزنند؟ اینجا که همیشه سبز است. و رفت روی یکی از نیمکتها نشست. خیس بود. آژاکس گفت: سرما میخوری فنیا جان. فنیا گفت: باران که نمیبارد. چترت را ببند. بنشین. استخوانهایت درد نمیکند؟ فنیا به میدان انزلی نگاه میکرد. به آژاکس گفت: پل سفید کجا بود؟ آژاکس با کف دست پنجره را پاک کرد. با انگشتش میدان را نشان داد. دوباره باران میبارید. گفت: آنجا که میدان است. فنیا گفت: هوا سرد است (همان: صص ۴۶-۴۸).

در داستان «حضور» از همین نویسنده نیز عنصر مکان همچون زمان، از کارکردی استعاری برخوردار است. «خانه» در این داستان مکانی محوری است که با مفهوم ضمنی مأمنی برای انسان، مورد تردید قرار گرفته است. نویسنده با محور قرار دادن خانه‌ای که صاحب آن نامشخص است، از زبان سمبلیک و استعاری استفاده کرده است تا لایه‌های معنایی متعددی را که خانه میتواند نمایندهٔ آنها باشد، به مخاطب خویش ارائه دهد و درنتیجه با توجه به تعدد معنایی مربوط به «خانه»، زبان اثر خویش را از صراحت و گشادی بسوی ابهام و پوشیدگی براند. خانه و توصیفات مختلف آن در این داستان میتواند استعاره‌ای برای درون انسان باشد که گاه گاه دستخوش تضادها و تعارضات گوناگون میشود. همچنین در این داستان بحران هویت انسان معاصر، با تردید در مالکیت یک خانه بنمایش گذاشته شده است که تناظری در میان مفاهیم خویشتن و ورای آن، در یک طرف و خانه و ورای آن، در طرف دیگر برقرار کرده است.

از دیگر مکانهایی که در این داستان از کارکرد استعاری برخوردار است و نویسنده از آن جهت نمایش احوال درونی شخصیتها بهره برده، «پنجره» است. پنجره، بعنوان مرز میان درون و برون، دارای مفاهیم استعاری است که در این داستان با توجه به بافت و ساختار کلی میتوان از آن بعنوان نماد دیدگاه و بینش انسان معاصر و دریچه‌ای بسوی آزادی و رهایی تعبیر کرد.

در داستان «مرثیهٔ باد» از ابوتراب خسروی نویسنده با بهره‌گیری برخی عناصر همچون سرما، تاریکی، شب، باد، منطقهٔ جنگی و... بمنزلهٔ عناصر فضاساز، به ساختار روایی داستان حالت غم‌انگیز و نوستالژیک داده است و اندوه حاکم بر داستان را برای مخاطب بنمایش گذاشته است. در همان آغاز داستان، اشاره به سوزناکی سرمای درون پادگان بنوعی بیانگر سختیها و مشکلات حاکم بر جامعه است که تاب و توان را از افراد گرفته است: «روزی که در پادگان جلدیان اسمم را از بلندگو خواندند که ملاقاتی دارم، حال خوشی نداشتم. سوز بدی هم می‌آمد. فکر کردم شاید مادرم باشد. ولی مادرم پای سفر نداشت» (کتاب ویران، خسروی: ص ۵۹). و یا در بخشهای دیگر داستان، کاربرد واژه‌های «شب» و «باد» هریک بنوعی در بازتاباندن فضای وحشت‌آفرین و پریشان‌کنندهٔ احوال شخصیتها کاملاً تأثیرگذار بوده است: «همیشه همینطور بود. پنجره با قیژقیژ لولاها بازوبسته میشد. هر بار زنم صدام را میشنید، از قاب پنجره خم میشد و میپرسید: منصور تویی؟ من میگفتم: خودمم. هول نکن! زنم گفت: وا! این وقت شب آواز میخونی؟ نمیگی دشمن صداتو بشنوه و رو سرت آتش بریزه؟ من گفتم: میبینی که باد میاد، شاید صدای

باد را شنیدی. از ارتفاع جان‌پناه بالا رفتم، دستهام را بسمت روشنی پنجره بالا بردم شاید به دستهاش برسند» (همان: ص ۶۴).

از نظر کاربرد این مؤلفه میتوان گفت علی خدایی با درنظر گرفتن ساحت و نقش استعاری مکان در داستانهای موردنظر بخوبی توانسته است با بیانی ایجازگونه به بیان احوال درونی شخصیتها بپردازد که از این نظر، داستانهای او بر دیگر آثار نویسندگان منتخب از تفاوت آشکاری برخوردار است.

زمان‌پریشی و روایت نامتوالی رویدادها

در داستان «از میان غبار» از محمدرحیم اخوت، نویسنده با عبور از مرزهای زمان حال و با مراجعه به زمانهای گذشته و دوباره با برگشتن به زمان حال به توصیف احوال و ویژگیهای روانی شخصیتها، بویژه شخصیت اصلی داستان (راوی داستان)، میپردازد و از این طریق سعی دارد آشفتگیهای ذهنی و روانی، تنهایی و حسرت خاطرات خوب گذشتهٔ او را بنمایش بگذارد. در بخش منتخب زیر راوی پس از دیدن ظاهر «خورشید» و چشمها و موهای مشکی او به یاد خاطرات زیبای گذشته خود میفتد و زمان داستان از حال به گذشته تغییر پیدا میکند: «موها هنوز سیاه است. برق میزند. چشمهای سیاه در تاریک روشنای راهرو میدرخشد و چون کورسویی دور از دل تاریکی، مرا به روزگاری فراموش‌شده، به دیار سایه‌های ازیادرفته، میخواند. بوی سرداب بود با تاریکی وهم‌آلود که ما کودکان را به زیرزمینها میکشاند؟ کورمال‌کورمال پیش میرفتیم. دست عذرا زیر بازوی من عرق کرده بود.

- میترسم. بیا برگردیم.

تن نارسیدهٔ عذرا در آغوش من میلرزید. سکوت بعدازظهر تابستان چقدر چسبناک است. بزرگترها در زیر ملافه‌های سپید خوابیده بودند. صدای نفسهاشان در اتاقها و پستوها میپیچید. حیاط اندرون را آفتاب بعدازظهر فراگرفته بود. باریکه‌های سایه در پای دیوارهای بلند آنقدر نبود که پای برهنهٔ ما بچه‌ها از داغی آجرفرش حیاط بی‌نصیب بماند. از درگاه اتاق تا دهانهٔ سرداب، راهی دراز بود که از میان آفتاب میگذشت. گنجشگها نبودند. خاموش بودند. خورشید در آب حوض برق میزد. نالهٔ لولاهای درِ زیرزمین، شیونی بیدارکننده بود. زیرزمین خنک بود. تاریک بود. ما آرام نبودیم. هیچ صدایی به گوش نمیرسید. دست کوچک عذرا بر گردن من بود، روزها نرمه غباری بود که فرومینشست. ما در میان این غبار قد میکشیدیم. مردان و زنان کهنسال میمردند. دیگر از آن ترسها خبری نبود. دست روی تخته سیاه سفیدتر بنظر میرسد. چوب از اندود روغن و گذشت سالها سیاه و کدر شده است. دست سفید روی چوب سیاه مردد مانده است...» (باقیمانده‌ها، اخوت: صص ۲۲ -۲۳).

در داستان «از میان شیشه از میان مه» از علی خدایی، فنیا با رفتن به داخل حیاط آژاکس، ناگهان تمام خاطرات گذشته‌اش با آژاکس و ایوان در ذهنش زنده میشود؛ اما این خاطرات بشکل نامنظم و سیالگونه در ذهن او تداعی میشود و ترتیب و توالی زمانی رعایت نمیشود. چنانکه روایت خطی زمان با تداعی خاطرات گذشته و بهره‌گیری از جریان سیال ذهن کاملاً برهم میخورد: «سالها پیش، توی همین حیاط دو تا صندلی راحتی پارچه‌ای میگذاشتیم. هوا هم آفتابی بود، نه مثل حالای کوفتی. موهایمان را باز میکردیم، روی صندلیها ولو میشدیم. میز گرد کوچکی میگذاشتیم و رویش تُنگی پر از لیموناد. آژاکس از ایوان میگفت که راننده بود و همیشه توی جیبش چاقو میگذاشت. من حرص واریس پاهایم را میخوردم. موهای من بلندتر از آژاکس بود. آژاکس موهای من را شانه میکرد و میگفت اینجا رطوبت داره، موهایت فرفری میشود. پاهایمان را توی شنهای حیاط فرومیکردیم. آژاکس میگفت:

امشب ایوان دعوتمان کرده. پیانو بزنیم؟ میرفت و پیانوی قرمز کوچک تامارفش را می‌آورد» (همان: صص ۴۴-۴۳).

در داستان «نمکی» از همین نویسنده نیز راوی، خانم دیانی، که شخصیت اصلی داستان است، با قرار گرفتن در صف اتوبوس ناگهان به یاد خاطرات گذشته میفتد و حوادث در ذهن او بطرز آشفته‌ای و بدون رعایت توالی زمان و با استفاده از جملات کوتاه و بریده‌بریده، مرور میشوند. بخشی از این خاطرات او، که مربوط به زمانهای حال و گذشته است، در حالت تعلیق قرار دارند و به شیوهٔ حدیث نفس روایت میشوند:

«توی صف ایستادم. فکر کردم موهایم از مقنعه‌ام بیرون زده. مقنعه را جلو کشیدم. سوار مینی‌بوس شدم. خوب شد شام امشب را درست کردم. تا به خانه برگردم ساعت هفت بعدازظهر شده و بیژن گرسنه میماند. احمد هم که هیچ‌کاری نمیکند. اگر وقت کنم، وقتی از مبارک برگشتم، باید برای بیژن لباس زیر بخرم یا پارچه‌ای که عروسک پارچه‌ای بدوزم. شبها این عروسک را بغل میکند و میگوید مامان بگو. گفتم: نمکی؟ همهٔ درها را بستی؟ همهٔ همهٔ درها را؟ بیژن گفت: همهٔ درها را بستم. بلند شد چراغها را یکی‌یکی روشن کرد. بعد چراغها را یکی‌یکی خاموش کرد. آمد کنار من. گفت: همهٔ درها را بستم. همهٔ چراغها را هم خاموش کردم. گفتم: قدت بلند شده. گفت: حالا دیو از کجا می‌آید؟ گفتم: از هیچ‌جا. گفت: حالا دیو از کجا نگاه میکند؟ گفتم: از هیچ‌کجا. گفت: مامان منم دیو. خندیدم و گفتم: ترسیدم. بیا بگیر بخواب بچه. بیژن تمام درها را بسته بود. دستم را روی دست احمد گذاشتم. پشت به من، روبروی پنجرهٔ اتاقمان خوابیده بود. گفتم: بلند شو. من آمده‌ام. گفت: حوصله ندارم. روز اول که آمد تمام اتاقها را جارو کردم. روی میزها گل گذاشتم. مادرشوهرم گوسفند خریده بود تا جلو پایش سر ببرد» (از میان شیشه، از میان مه، خدایی: ص ۵۴-۵۳).

داستان «حضور» نیز از نظر استفاده از تکنیک زمانپریشی از خصوصیت کاملاً بارزی برخوردار است؛ به این ترتیب که در این داستان، هنگامیکه اشخاص برای اثبات مالکیت خویش دلیل می‌آورند، به گذشته رجوع میکنند و این بازگشت به گذشته، روایت را از گذشته‌نگری برخوردار کرده است. علاوه‌بر گذشته‌نگری، تکنیک زمانپریشی در داستان موجود است که عبارت است از تداخل زمانهای گذشته و حال. در این داستان، قرار دادن جهان زن و مرد در تقابل با جهان دیگران که در اتصالی کوتاه، اصطکاکی تنش‌آمیز یافته‌اند، حاکی از تداخل گذشته و آینده در داستان است. همچنین وجود خانه و مکان آشنا ولی با چند گروه از آدمهای غریبه، دلیل آشکاری است بر دوگانگی زمان. در این داستان، زن و مردی مدت‌زمانی کوتاه، منزل را ترک و در یک میهمانی شبانه شرکت میکنند؛ ولی هنگام بازگشت به منزل، با حضور پیرزنی مواجه میشوند که ادعا دارد سالهاست در خانه اقامت دارد:

«حتی پیرزن گفت: وقتی آن مرحوم هم زنده بود، من از خانه مواظبت میکردم نه او. خدابیامرز همین که سرش را زمین میگذاشت، هفت پادشاه را خواب میدید و حال آنها میخواهند با تهدید به خانهٔ من وارد شوند. من از آنها شکایت دارم، مبادا فرار کنند» (دیوان سومنات، خسروی: ص ۲۸).

در این داستان دو گروه، در تقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند که دارای زمان گذشته‌ای در یک مکان واحد هستند؛ زمان زندگی زن و مرد جوان در آن خانه و چهل سال زندگی پیرزن در همان خانه. این تعارض نیز نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که در این داستان زمانها با یکدیگر تداخل پیدا کرده و آشفته شده؛ بنابراین هردو گروه در یک فشردگی زمانی برای اثبات زمان حال خویش به رقابت میپردازند.

در داستان «روباه شنی» از محمد کشاورز نیز زمان کیفیتی سیالگونه مییابد و راوی با جریان سیال ذهنی و تداعیهای ذهنی و نیز گذشته‌نگریهای مکرر در بیان سرگذشت روباه و حوادث پیرامون آن، زمان را از عینیت به

ذهنیت انتقال میدهد. همین شیوهٔ روایت و سرایت ذهن از زمان حال به گذشته و بازگشت دوباره به زمان حال براثر یک محرک بیرونی، سبب ایجاد توالیهای مکرر زمانی میشود.

چنانکه در صفحهٔ ۹۹ داستان، مرد کامیوندار بعد از ربوده شدن روباه، هنگامی که بتنهایی در تاریکی شب قدم میزند، با زنده کردن خاطرات گذشته و چگونگی برخورد با روباه و بیان جریانات سیال ذهن به زمان گذشته سفر میکند و زمان را از عینیت به ذهنیت انتقال میدهد و سپس دوباره به زمان حال بازمیگرداند: «برگشت و همراه پیاده‌رویی که با به ته رسیدن شب، خالیتر شده بود راه افتاد... در همهٔ سالهایی که با کامیون خاورش از مرغداریهای دوروبر ابرقو و یزد مرغ میبرد به کشتارگاه‌های شیراز، در طول راه و آن همه بیابون پیش رو چشمهاش پر شده بود از دیدن روباه و گربه‌های وحشی و سمور و سگ بیابان‌گرد. روباه‌ها اما همیشه برایش چیز دیگر بودند... روباه دیگر حالا با همهٔ هیکلش رسیده بود به روشنایی؛ همانقدر زیبا که هر غروب روی یال تپه خودش را نشان میداد» (روباه شنی، کشاورز: صص ۹۹_۱۰۱).

همچنین در داستان «میخانهٔ سبز» از ابوتراب خسروی، رویدادها واجد توالی منطقی زمان و مکان نیستند. توجه به کاربرد افعال در جملات و نیز وجود سایه‌های مختلف در زوایای داستان، همگی نشان از شکست زمان در این داستان است. سایه‌هایی که خود از گذشته و اتفاقات حال صحبت میکنند، گویا ناظر بر تمامی ابعاد داستان است و همین عنصر وجودشناسی شاید مخاطب را از فهم این شکستگی و آشفتگی جدا کند. در میان داستانهای منتخب، داستان «حضور» و «نمکی» از علی خدایی و نیز داستان «میخانهٔ سبز» از ابوتراب خسروی بطور خاص از ویژگی پریشانی زمان برخوردار هستند؛ زیرا هر دو نویسنده بخوبی توانسته‌اند با تسلط بر احوال درونی شخصیتها و بیان شیوه‌های مختلف جریان سیال ذهن و محدود ساختن زاویهٔ دید در داستانها از این شیوه بهرهٔ کامل ببرند.

داستان کوتاه بمنزلهٔ توصیف ساحتی خوابگونه

در داستان *یک‌دسته موی سیاه* از محمدرحیم اخوت، فضای داستان میان حال و گذشته معلق است و شیوهٔ روایت داستان بگونه‌ای است که شخصیت اصلی تا انتهای داستان با اینکه مدام در عالم خیال زندگی میکند، همچنان گویی آنچه را که میبیند یا تصور میکند در عالم واقعیت رخ میدهد؛ چنانکه اشیای درون خانه، دوستان و همبازیهای او، وضعیت قدیم خانه، مادربزرگ، ماه‌سلطان، خورشید و... همچنان در وضعیت سابق خود قرار دارند و هیچگونه اتفاقی نیفتاده است: «در را که پشت سرم میبندم دالان تاریکتر میشود. بزرگترها در اتاقهای پشتی آن طرف حیاط خوابیده‌اند. در سکوت بازی میکنیم و عرق میریزیم. بوی نان تازه می‌آید. امروز چندشنبه است؟ از پیچ دالان که رد میشوم حیاط پر از آفتاب جلو رویم است. برگ درختان انار یک‌دست زرد شده است. انارهای ترکخورده هنوز روی شاخه‌هاست. فرشی از برگهای زرد زیر درختها ریخته است. آقاجون کنار حوض خم شده‌اند و دارند چیزی را میشویند انگار. یک سینی انگور شسته هم روی سنگ حوض است که از پشت تنهٔ درختها برق میزند. از دهانهٔ مطبخ ماه سلطان پیداست که دوروبر تنور میچرخد. مثل سایه‌ای است با پیراهن گلدار در میان تاریکی، گوشهٔ ایوان هیزمها را چیده‌اند روی هم. سه‌شنبه‌ها می‌آید برای پختن نان و کارهای دیگر. امروز سه‌شنبه است؟ خورشید هم حتماً همراهش آمده. هنوز خودش را نکشته است. هرچه این طرف و آن طرف را نگاه میکنم از خورشید خبری نیست. از آن روزی که آن توپ لاستیکی افتاد توی حوض، سه‌شنبه‌ها یک طور دیگری شده است. همه‌اش چشمم دنبال اوست. آن روز عصر انگار هیچکس توی خانه نبود... هوا سرد بود. به شاخه‌های انار هیچ برگ‌وباری نمانده بود... فقط من و خورشید کنار حیاط داشتیم بازی میکردیم» (این هم بهار، اخوت: ص ۸۷). «حالا هرچه اینور و آنور را نگاه میکنم، خورشید نیست. حیاط پر از سایهٔ آفتاب است. ساکت. آقاجون هم رفته‌اند توی اتاق. از درخت

انجیر گوشهٔ باغچه که رد میشوم میبینم خورشید سرپا نشسته آنجا ... زیر داربست مو. آن طرف حیاط. میگویم چطوری خورشید؟ یک دسته موی سیاه جلو صورتش آویزان است. از پشت موها نگاه میکند. چشمانش دارد میخندد. ماه سلطان از تو مطبخ داد میزند: خورشید! خورشید جواب میدهد. ماه سلطان حتماً نشنیده است. از کنار لگن رختشویی بلند میشود میرود سر حوض. دستها را تا آرنج میکند توی آب حوض...» (همان: صص ۸۸ - ۸۹).

در پایان داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* از علی خدایی نیز ناگهان همهٔ شخصیتها از جمله شخصیت اصلی داستان، فرزند بزرگتر، فرزند کوچکتر، مرجان، مادربزرگ و... همگی ناگهان وارد داستان خیالی شخصیت اصلی میشوند و مرزهای خیال و واقعیت کاملاً درهم میریزد: «مادر روی حوله‌ها خوابیده است. کانی میگوید چراغ الکلی آورده‌ام توی این ساک گذاشته‌ام. قهوه درست میکند. بزرگتر میگوید: هانی جان ما را بردن سینما. پسره یک قایق داشت، کوچولو بود. اندازهٔ کف دست من. قایق توی آب هرچه جلوتر رفت، بزرگ شد، بزرگتر شد. از زیر پل که گذشت، یک کشتی درست و حسابی شد. همه سوار کشتی شدیم.

- مادربزرگ اینجا باشه؟ ما سوار کشتی هستیم.

کجا ما را میبرد؟ فنیا گوید: هر کسی تا یک جا با ماست. و نوبت بعدی و ایستگاه بعدی یکی از ما پیاده میشویم. فنیا و کاتی شروع کرده‌اند به زبان خودشان حرف بزنند. بزرگتر میراند. کوچکتر شیر میخواهد و مادر روی حوله‌ها خوابیده است» (تمام زمستان مرا گرم کن، خدایی: ص ۱۹).

درهم‌آمیختن رؤیا و واقعیت

در داستان *مرثیهٔ باد* از ابوتراب خسروی، منصور با اینکه در جبههٔ عملیاتی قرار دارد و از همسرش، اشرف و پسرش دور است، اما گویی همواره در کنار آنها قرار دارد و هرشب بعد از تحویل پست از پنجره‌ای که مابین آنها قرار دارد، با هم به گفتگو میپردازند و یکدیگر را ملاقات میکنند. منصور درواقع در طول تمام داستان با توصیفات وهم‌آلود خود مابین سایه‌روشنی از رؤیا و واقعیت قرار دارد. توصیفهایی که او از همسر خود ارائه میدهد بر تعلق نداشتن او به عالم واقعیت دلالت میکند و از ماهیت خیالی او پرده برمیدارد:

«من چیزی نمیگفتم. همانطور روی کیسه‌های شن ایستاده و آب میخوردم. همیشه همینطور بود. پنجره با قیژقیژ لولاها باز و بسته میشد. هر بار زنم صدام را میشنید، از قاب پنجره خم میشد و میپرسید: منصور تویی؟ من میگفتم: خودمم. هول نکن! زنم گفت: «!! این وقت شب آواز میخونی؟ نمیگی دشمن صداتو بشنوه و رو سرت آتش بریزه؟ من گفتم: میبینی که باد میاد، شاید صدای باد را شنیدی. پرسیدم: چه خبر؟ زنم خندید و گفت: باید یکهو بگم. گفتم: چرا نباید بگی؟ گفت: ممکنه یکهو خوشحال بشی؟ گفتم: بد که نیست؟ گفت: منصور ما بچه‌دار شدیم. و من هربار به نور سفیدی که از قاب پنجره میتابید، خیره میشدم تا زنم را ببینم که همیشه قبای سفید میپوشید و حجم بچه در تنش پیدا بود که هر بار بزرگتر میشد. هربار که ساعت آمدن پاسبخش نزدیک میشد، میگفتم: اشرف پنجره را ببند و چراغ را خاموش کن. من میدانستم تا وقتی که پاسبخش بیاید، زنم پشت پنجره می‌ایستد و مرا در تاریکی میپاید تا وقتی که پاسبخش بیاید، تا وقتی که پست تحویل بدهم و راهم را بگیرم بروم» (کتاب ویران، خسروی: ص ۶۴).

بر همین اساس در داستان «حضور» از نویسندهٔ مذکور نیز واقعیت و کابوس ترکیب میشوند؛ چنانکه خواننده بدشواری میتواند تشخیص دهد که آیا داستان شرحی از یک زندگی واقعی است یا هذیانها و خیالات یک مرد!

در میان آثار منتخب، داستاهای کوتاه ابوتراب خسروی بطور ویژه از خاصیت درهم‌آمیزی رؤیا و واقعیت برخوردار هستند. به همین سبب، خوانندهٔ داستان هنگام خواندن داستان و درگیر شدن با حوادث داستان در برزخی میان واقعیت و خیال قرار میگیرد و تشخیص مرزهای این دو از یکدیگر برای او تا حدودی دشوار میگردد.

نمادپردازی

بنا بر ویژگیهایی که برای نماد درنظر گرفته شده است، چندین نماد عمده در داستانهای موردنظر وجود دارد که تکرارشان به آن حدی هست که بتوان آنها را نماد نامید. برای مثال در داستان «مرثیهٔ باد» از ابوتراب خسروی، سرما نماد وحشت و خفقان است که بر سراسر جامعه حکمفرما شده است. «گفتم: اشرف امان از دست سرمای اینجا» (کتاب ویران، خسروی: ص ۶۰) و یا باد نماد آشفتگی و پریشانی است: «گفتم: میبینی که باد میاد. شاید که صدای باد را شنیدی!» (همان: ص ۶۴). «زنم دستهاش را ستون شانه‌ها کرده بود و سرش را از پنجره بیرون آورده بود. باد هم که مثل همیشه موهاش را در روشنایی پنجره پریشان کرده بود» (همان: ص ۶۷). «[اشرف] گریه میکرد و موهایش در بادی که می‌آمد پریشان میشد و قاب روشن پنجره را تاریک میکرد» (همان: ص ۶۸). همچنین سیاهی ممکن است نماد مرگ باشد. منصور بعد از آنکه کشته میشود، چهره‌اش در هاله‌ای از تاریکی و سیاهی قرار میگیرد و اشرف دیگر از دیدن رویش ناتوان میشود. «از سایه‌روشنها که میگذشتم ممکن بود سیاهیم را ببینند... حتماً اگر میدیدند زنم از همانجا فریاد میزد: منصور تویی؟» (همان: ص ۶۷). وجود نور سفید در این داستان نماد امید است. «و من هربار به نور سفیدی که از پنجره میتابید، خیره میشدم تا زنم را ببینم که قبای سفید میپوشید» (همان: ص ۶۴). پنجره نیز نماد امید و دریچه‌ای بسمت خاطرات خوش گذشته و آرزوهای برآورده‌نشده است. شب نیز میتواند نمادی از وحشت و نیستی باشد که شخصیت اصلی داستان بدان گرفتار میشود: «صدای زنم در تاریکی شب پیچیده بود که میگفت: چرا هیچ اثری از تو هیچجا نیست منصور؟» (همان: ص ۶۸). در داستان «نمکی» از علی خدایی، درخت توت از خاصیت نمادین برخوردار است؛ در نمادشناسی سنتی، توت بعلت داشتن رنگهای سه‌گانه در سه مرحله رسیدن آن -سفید، قرمز، سیاه- نمادی از سه مرحله راز آشنایی و سه مرحله زندگی انسان است. توت درخت حیات است؛ مظهر جدیت، اطاعت و زندگی؛ و برای مقابله با قوای تیرگی، نیروهای جادویی دارد. در داستان موردنظر نیز درخت توت میتواند نمادی از زندگی و تدوام حیات باشد. اما کاربرد صفت «تزئینی» بهمراه این نماد، مفهوم آن را از تجربهٔ یک زندگی واقعی به عرصهٔ تصنع میکشاند؛ همان زندگی ساختگی‌ای که خانم دیانی سالهاست با آن دست‌وپنجه نرم میکند و در بحبوحهٔ آن، گرفتار رنج و ملالت فراوان شده است. همچنین نمکی در این داستان میتواند نمادی از واقعیت «مرگ» باشد که انسانهای روانپریش که گرفتار آشفتگی ذهنی شده‌اند، در منزلگاه وجود خود، دائم قصهٔ آن را برای روح خود تعریف میکنند.

افزون‌بر نمادهای فوق، عناوینی که نویسندگان برای داستانهای خود برگزیده‌اند از خاصیت نمادین برخوردار هستند؛ به‌گونه‌ای که هر عنوان خود دربردارندهٔ قشری از معانی مختلف است که هریک از آنها رابطهٔ مستقیمی با مفاهیم موجود در داستان دارد. برای مثال، داستان «از میان غبار» از محمدرحیم اخوت، داستانی است که عنوان آن بطور نمادین بیانگر دلتنگی و حسرت درمورد خاطرات خوب گذشته است؛ خاطراتی که اگرچه تا حدودی در میان غبار فراموشی قرار گرفته‌اند، هنوز همان مقداری که از آنها در ذهن شخصیت باقی مانده است، کاملاً شیرین و حسرت-آفرین هستند.

در داستان «میخانهٔ سبز» از ابوتراب خسروی نیز، عنوان داستان از همان ابتدا برای مخاطب جلب توجه میکند و

بنوعی خواننده را وامیدارد تا از محتوا و درونمایهٔ داستان آگاهی پیدا کند؛ زیرا میخانه‌ای که در این داستان قرار دارد با سایر میخانه‌ها متفاوت است و افراد آن و فضای درونی آن از روحیه و ساختاری متفاوت برخوردار هستند. درونمایهٔ اصلی داستان پرداختن به فضایی نامتعارف در قالب میخانهٔ سبز است. پرداختن به فضایی که ذهنیت قوی را میطلبد، چراکه فرض رابطهٔ میان دو جهان متفاوت از هم، ساخت‌شکنی دنیای مدرن را معرفی میکند و مخاطب نیز با خواندن جملات ابتدایی پی به چنین فضای مرموزی میبرد.

داستان دیگر، داستان «حضور» از نویسندهٔ مذکور است که عنوان داستان درحقیقت بیانگر حضور انسانهایی با برچسبهای بیگانه و ناآشنا در سطح جامعه است که همگی گرفتار بحران هویت هستند. در این داستان، شخصیّتها به دانش خویش از دنیای اطراف شک دارند و بدنبال این هستند که محدودهٔ دانش و یقین خود به حقیقت را در درجهٔ اول برای خودشان و سپس برای دیگران مشخص کنند و هویت خویش بعنوان صاحبخانه را دریابند. بهمین دلیل در این داستان با حرکت شخصیت از بحران هویت به آگاهی مواجه هستیم. همچنین عنوان داستان «نمکی» از علی خدایی بطور نمادین بیانگر ترسها، آشفتگیها و نگرانیهای است که انسانها بخاطر ملالت و خستگی از تکرار زندگی و همچنین بواسطه بودن در کنار همدیگر متحمل میشوند. گاه این آشفتگیهای روحی و ذهنی چنان دامنگیر میشوند که ناخواسته روح افراد را برای پذیرش مرگ کاملاً آماده و مهیا میسازند.

«بازگشت به عقب» از محمدرحیم اخوت نیز داستان دیگری است که عنوان آن بیانگر تنهایی، انزوا و بیگانگی انسانهای روان‌رنجوری است که در عرصهٔ دنیای پیچیدهٔ معاصر، دائم گرفتار آشفتگیهای متعدد روحی میشوند. زندگی در دوران قدیم و مرور خاطرات گذشته برای آنها نوعی آرامش نسبی است که میتواند از تنهایی و جدایی آنها تا حدودی بکاهد و نیز بر رهایی آنها از تألمات روحی بیفزاید. عنوان داستان «بلبل حلبی» نیز بیانگر وجوه یکسان و خواسته‌های مشترک میان دو نفر است که ظاهراً با همدیگر هیچگونه اشتراکی ندارند. همانگونه که وجود بلبل حلبی در خانه برای نیلوفر بسیار عزیز و دوست‌داشتنی است، صدای همان بلبل نیز برای پیرمرد کاملاً خوشایند و لذتبخش است و بنوعی با صدای عشق برابری میکند. درمورد عنوان نمادین داستان «روباه شنی» نیز باید گفت که هرچند غالباً در داستانها از روباه بعنوان یک حیوان حیله‌گر و فریبکار یاد شده، اما با توجه به محتوای این داستان و انتخاب این عنوان برای آن، این داستان درحقیقت بیانگر عوامل و دردهای مشترک میان اقشار مختلف جامعه است. نویسنده در داستان روباه شنی دو انسان با دردهای مشترک را در یک بزنگاه به تصویر میکشد.

نتیجه‌گیری

نتایج این تحقیق نشان میدهد که نویسندگان موردنظر در داستانهای خود بخوبی توانسته‌اند با بهره‌گیری از بسیاری از عناصر و مؤلّفه‌های مدرنیسم، داستانهای خود را با شکلی مدرن ارائه دهند. چنانکه میتوان گفت آغاز داستانهای آنها همانند دیگر داستانهای مدرن، ناگهانی و بدون مقدمه است. پایان داستانها نیز بگونه‌ای است که خواننده احساس میکند داستان همچنان ادامه دارد و هیچ‌چیزی در داستان تمام نشده است. کاربرد پیرنگهای حذفی و استعاری در داستانهای برگزیده نمود کاملاً بارزی دارد و نویسندگان با حذف برخی از علل حوادث در داستانها و با برهم زدن روابط علی و معلولی حوادث به ایجاد پیرنگ حذفی دست زده‌اند و درنهایت کل داستان را همانند یک استعاره برای بیان مسائل و موضوعات مهم مدرنیستی بکار گرفته‌اند. نویسندگان منتخب با توجه به حالات ذهنی و روانی شخصیتها و برخلاف شیوهٔ معمول داستانهای پیشامدرن که به بازنمایی جنبه‌های مشهود و بیرونی جهان واقعیتهای بیرونی میپرداختند، بیان حالات عاطفی و روحی شخصیتها و فعل و انفعالات ناپیدای ذهن آنها را بعنوان هدف نهایی روایت داستانی مورد تأکید قرار داده‌اند. همچنین آنها با کاربست شگردی مبدعانه ازطریق

بازگویی جزئیات عینی و محسوس یک وضعیت، حالات ذهنی یا عاطفی پیچیده را متجلّی میسازند، بی‌آنکه مستقیماً از آن حالت سخن بگویند. آنها معمولاً تمایلی به صریح و بیپرده گفتن واقعیات ندارند. لذا در اغلب مواقع صرفاً به توصیف دلالتمند جزئیات یک رویداد یا موقعیت مکانی یا زمانی اکتفا میکنند. شخصیت در داستانهای آنها، عموماً فردی تنها، منزوی، افسرده و بیگانه با افراد و جامعه است که در دنیایی تاریک و فاقد از امید بسر میبرد؛ تمام وقایع داستانها پس از عبور از فیلتر ذهن یکی از شخصیتها و متأثر شدن از احساسات او به خواننده عرضه میگردد. از سوی دیگر، مکانهایی که داستان بر بستر آن اتفاق میفتد، برشهایی کاملاً محدود، انتخابی و عمیق هستند و مکان در این داستانها در قالب استعاره‌ای بمنظور ارتقای سطح واقع‌نمایی داستان از دلالتی ثانوی نیز برخوردارند که به درونمایه‌هایی خاص اشاره میکنند. درونمایه‌های داستانها در آثار هر پنج نویسنده نیز همانند اکثر داستانهای مدرن دیگر، انزوا، بیگانگی، تنهایی، فردگرایی، روزمرگی و تکراری بودن زندگی است. تداعی معانی، زمانپریشی و روایت نامتوالی رویدادها در این داستانها به سبک داستانهای مدرنیستی سبب پیوند گذشته‌های دور و زمان آینده با زمان حال شده است. همچنین باید گفت گرایش نویسندگان به عدم قطعیت در داستانها سبب شده علّت وقوع برخی حوادث همچنان ناشناخته باقی بماند و سرنوشت قطعی شخصیتها در هاله‌ای از ابهام قرار گیرد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از پایان‌نامهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی تحت عنوان «بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستانهای کوتاه محمدرحیم اخوت، علی خدایی، ابوتراب خسروی، محمد کشاورز و مهرنوش مزارعی» استخراج شده است. دکتر شروین خمسه راهنمایی و طراحی ویژه این پژوهش را بر عهده داشته‌اند و دکتر تراب جنگی قهرمان بعنوان مشاور این پایان‌نامه نقش داشته‌اند. همچنین در اجرای این تحقیق، مرضیه احدی بعنوان پژوهشگر و گردآورنده داده‌ها حضور داشته‌اند.

تشکر و قدردانی

نویسندگان این مقاله بر خود لازم میدانند که از مدیران و مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی و نیز داورانی که در بهبود کیفیت رساله کمک کرده‌اند، نهایت تشکر و قدردانی را داشته باشند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Biniaz, Fathollah. (۲۰۱۱). An Introduction to Fiction and Narrative Studies, Tehran: Afraz, p.۹۸, ۱۹۰-۱۹۱.

Bradbury, Malcolm. (۲۰۱٤). The Modern World and the Ten Great Writers, Translated by Farzaneh Ghojloo. Tehran: Cheshmeh, p.۱۰.
Childs, Peter. (۲۰۰٤). Modernism, Translation: Reza Rezaei. Tehran: Mahi, p.۲٤.
Ferguson,S.C. (۱۹۸۲). Defining the Short Story:impressionism and form. *Modern Fiction Studies*, ۲۸ (۱), ۱۳-۲٤.
Kaden, Jayai. (۲۰۰۷). Descriptive Culture of Literature and Criticism, Translated by Kazem Firoozmandfar. Tehran: Shadegan, p.۲٤٥.
Keshavarz, Mohammad. (۲۰۰۷). Bulbul Halabi, Tehran: Cheshmeh.
Keshavarz, Mohammad. (۲۰۱٥). Sandy Fox, Tehran: Cheshmeh.
Khodaei, Ali, (۲۰۰۰). Warm me all winter, Tehran: Markaz Publishing.
Khodaei, Ali. (۱۹۹۱). Through the glass, through the fog, Tehran: Agah.
Khosravi, Abu Torab. (۱۹۹۱). Hawiyeh, Tehran: Markaz Publishing.
Khosravi, Abu Torab. (۱۹۹۸). Divan Sumanat, Tehran: Markaz Publishing.
Khosravi, Abu Torab. (۲۰۰۹). Destroyed book, Tehran: Cheshmeh.
Mir Abedini, Hassan. (۲۰۰٤). One Hundred Years of Fiction Writing in Iran, Tehran: Cheshmeh, p.۲٥.
Mirsadeghi, Jamal. (۱۹۹۷). Elements of the story, Tehran: Sokhan, p.۲٥.
Okhovvat, Mohammad Rahim. (۱۹۸۹). Remnants, Tehran: Agah.
Okhovvat, Mohammad Rahim. (۲۰۰۸). This is spring, Tehran: Agah.
Okhovvat, Mohammad Rahim. (۲۰۱۸). It was autumn, Tehran: Agah.
Payandeh, Hossein. (۲۰۱۲). Short stories in Iran (realist, modern, postmodern stories), Tehran: Niloufar.
Payendeh, Hossein. (۲۰۱٤). Modernism and postmodernism in the novel, Tehran: Niloufar.
Younesi, Ibrahim. (۱۹۸۷). The Art of Fiction. Tehran: Suhrawardi, p.٦٥.

فهرست منابع فارسی

از میان شیشه، از میان مه، خدایی، علی (۱۳۷۰). تهران: آگاه.
این هم بهار، اخوت، محمدرحیم (۱۳۸۷). تهران: آگه.
باقیمانده‌ها، اخوت، محمدرحیم (۱۳۶۸). تهران: آگه.
بلبل حلبی، کشاورز، محمد (۱۳۸۶). تهران: چشمه.
پاییز بود، اخوت، محمدرحیم (۱۳۹۷). تهران: آگه.
تمام زمستان مرا گرم کن، خدایی، علی (۱۳۷۹). تهران: نشر مرکز.
جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ، برادبری، مالکوم (۱۳۹۳). ترجمهٔ فرزانه قوجلو. تهران: چشمه.
داستان کوتاه در ایران (داستانهای رئالیست، مدرن، پسامدرن)، پاینده، حسین (۱۳۹۱). تهران: نیلوفر.
در جهان مدرن مدرنیستی، بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷). تهران: افراز.
درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۰). تهران: افراز.
دیوان سومنات، خسروی، ابوتراب (۱۳۷۷). تهران: نشر مرکز.
روباه شنی، کشاورز، محمد (۱۳۹۴). تهران: چشمه.

صد سال داستان نویسی در ایران، میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). تهران: چشمه.
عناصر داستان، میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). تهران: سخن.
فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، کادن، جی‌ای (۱۳۸۶). ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
کتاب ویران، خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸). تهران: چشمه.
مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، پاینده، حسین (۱۳۹۳). تهران: نیلوفر.
مدرنیسم، چایلدز، پیتر (۱۳۸۳). ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: ماهی.
هاویه، خسروی، ابوتراب (۱۳۷۰). تهران: نشر مرکز.
هنر داستان‌نویسی، یونسی، ابراهیم (۱۳۶۵). تهران: سهروردی.
Ferguson,S.C. (۱۹۸۲). Defining the Short Story:impressionism and form. *Modern Fiction Studies*, ۲۸ (۱), ۱۳-۲٤.

معرفی نویسندگان

مرضیه احدی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(Email: *marzieh.ahadi1968@gmail.com*)

شروین خمسه: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(Email: *sh.khamse@gmail.com* :نویسنده مسئول)

تراب جنگی قهرمان: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(Email: *ghahreman207@gmail.com*)

COPYRIGHTS
©۲۰۲۱ The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY ٤,٠), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Marzieh Ahadi: PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Email: *marzieh.ahadi1968@gmail.com*)

Shervin Khamseh: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Email: *sh.khamse@gmail.com* **:** Responsible author)

Torab Jangi Ghahraman: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Email: *ghahreman207@gmail.com*)