پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۱۰، شماره پیاپی ۲۰
پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص ۲۰۹- ۱۷۷

بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در چهار داستان کوتاه مهرنوش مزارعی

مرضیه احدی[۱]
شروین خمسه[۲]
تراب جنگی قهرمان[۳]

تاریخ دریافت ۴۰۰/۴/۱۶
تاریخ پذیرش ۴۰۰/۶/۷

چکیده

مدرنیسم جریانی است که تقریباً در اواخر قرن نوزدهم میلادی در عرصه‌های مختلف اقتصادی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و... وسعت یافت. این جنبش به گسستی تمام‌عیار و رادیکال از سنت‌های فرهنگی و هنری غرب و خلق شکل‌های نوین بیان هنری اشاره دارد. مدرنیسم به‌تدریج وارد عرصهٔ ادبیات و داستان‌نویسی شد و به‌سبب برخورداری از ویژگی‌های ادبی خاص، از شکل‌های سنتی و تکنیک‌های بیانی قدیم فاصله گرفت. مدرنیسم دارای شاخصه‌هایی از قبیل سنت‌ستیزی، علم‌گرایی، انسان‌مداری، فردگرایی، آزادی‌خواهی، انتزاعی‌سازی، انسانیت‌زدایی، نسبیت‌گرایی، اعتراض به جهان صنعتی مدرن، آشنایی‌زدایی، ضدقهرمان‌گرایی، تأکید بر ضمیر ناخودآگاه و همچنین گرایش‌های فمینیستی است. مهرنوش مزارعی از جمله داستان‌نویسان مهاجر ایرانی‌تبار معاصر است که در زمینهٔ داستان‌های کوتاه مدرنیستی، صاحب چندین مجموعه داستان و یک رمان است. در این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، ضمن بررسی عناصر و مؤلفه‌های مدرنیستی در چهار داستان برگزیده از مهرنوش مزارعی، ویژگی‌های مدرنیستی موجود در این داستان‌ها با توجه به آرای سوزان فرگوسن و چارلز می و نگاه و اهمیت او به جایگاه حقوق زنان در جامعهٔ مردسالاری طبق نظریات جامعه‌شناسی آنتونی گیدنز تحلیل می‌شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد مهرنوش مزارعی از بسیاری از عناصر و مؤلفه‌های مکتب مدرنیسم در داستان‌های خود استفاده کرده است. این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: آغاز بدون مقدمهٔ داستان، پایان باز، محدودیت مکان و زمان و کاربرد استعاری آن‌ها، توجه به ذهنیت شخصیت‌ها، درون‌مایه‌های مدرن (بیگانگی، تنهایی، انزوا، فردگرایی و...)، ذهنیت مرکزی، فشرده‌سازی زبان و ایجاز، پیرنگ‌های حذفی و استعاری، عدم قطعیت، وجود ضدقهرمان، درهم‌آمیختن رؤیا و واقعیت، بی‌قصگی، چندلایگی ذهنی شخصیت‌ها و روایت‌های نامتوالی.

واژه‌های کلیدی: آنتونی گیدنز، چارلز می، داستان کوتاه، مدرنیسم، مهرنوش مزارعی.

---

۱ دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران، ایران.
۲ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
sh.khamse@gmail.com
۳ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

مقدمه و بیان مسئله

«مدرنیسم نخستین‌بار در قرن هجدهم و صرفاً برای گرایش‌های خاص عصر جدید به‌کار رفت، اما در قرن نوزدهم معنای آن وسعت گرفت و همدلی با عقاید، سبک‌ها یا جلوه‌های مدرن را نیز شامل شد. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، مدرنیسم به گرایش‌های پیشرو در کلیسای کاتولیک نیز اشاره داشت. مدرنیسم در ادبیات در *تس دوربرویل* (۱۸۹۱) اثر توماس هاردی متجلی شد. این کتاب چیزی را نشان می‌داد که او درد مدرنیسم می‌نامید. گفته می‌شود ،ریشه‌های ادبی مدرنیسم در آثار شارل بودلر[۱] و گوستاو فلوبر[۲]، رمانتیک‌ها یا نویسندگان دههٔ ۱۸۹۰ بوده است» (چایلدز، ۱۳۸۳: ۲۴). از نظر فکری نیز پیدایش تفکر اومانیستی مهم‌ترین تحولی است که بر ساحت فکری آن حاکم است. بااین‌حال، جنبش مدرنیسم را باید در عرصه‌های مختلف زندگی معاصر جست‌وجو کرد که بخش چشمگیری از آن در عرصهٔ هنر و ادبیات نمود یافته است. در حقیقیت، «مدرنیسم به معنی گرایش فکری و رفتاری به پدیده‌های فرهنگی نو و پیشرفته‌تر و کنارگذاشتن برخی از سنت‌های قدیمی است. نوگرایی فرایند گسترش خردگرایی در جامعه و تحقق 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» (کادن، ۱۳۸۶: ۲۴۵).

مدرنیسم سرآغاز نوسازی است؛ چنان‌که مدرنیسم را می‌توان نوعی نوسازی در عرصه‌های مختلف هنر به‌شمار آورد. «نوسازی هنر به معنای نیاز به پیش‌رفتن و یافتن راهی نو از راه کسب تجربهٔ مدرن، کشف و برداشتی متفاوت، فراتررفتن از محدوده‌های مخاطره‌آمیز تخیل و رهاشدن از ساختارهای منجمد گذشته است. هرچیزی نیازمند تغییر است. همان‌طور که نیچه گفته بود، سفر به حیطهٔ دانش هنری مدرن، مخاطره‌های عمیق خود را دارد» (برادبری، ۱۳۹۳: ۱۰)، اما در کنار این نوسازی و ایجاد تغییرات گسترده، مدرنیسم برای تمامی رشته‌های هنری، ویژگی‌های ثابت و مشترکی را برجای گذاشت. از میان این ویژگی‌ها می‌توان به مواردی نظیر «پرداختن به عالم درون و گرایش به‌گونه‌ای ذهن‌گرایی، تجریدی‌شدن هرچه زیادتر و دورشدن از بیان تصویری و ساختار سنتی و خودنگرشدن هنر» (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۸) اشاره کرد.

در نگاهی کلی، ایجاد تغییرات و تثبیت ویژگی‌های مشترک در عرصه‌های مختلف ادبی، فرایندی بود که نیازمند همکاری و هم‌اندیشی نظریه‌پردازان مختلف از مناطق گوناگون جهان

---

۱ شاعر و جستارنویس فرانسوی

۲ رمان‌نویس معروف

بود. «گذر از رئالیسم به سبک مدرنیستی در داستان، کار یک نویسنده نبود یا حتی کار نویسندگان یک کشور نبود، بلکه در حقیقت، کار گروه وسیعی از چهره‌های ادبی بود که گوستاو فلوبر، فئودور داستایفسکی، امیل زولا و هنری جیمز از زمرهٔ آن‌ها بودند» (چایلدز، ۱۳۸۳: ۸۸). در آغاز قرن بیستم بسیاری از جریان‌های مهم فرهنگی و ادبی، دوره‌های شکل‌گیری و گسترش را پشت سر گذاشته بودند. مدرنیسم در هنر و ادب با تعدادی از مکتب‌ها مانند رمانتیسیسم، اکسپرسیونیسم، ایماژیسم، فوتوریسم، سوررئالیسم، دادائیسم و امپرسیونیسم دارای نقاط مشترکی است. «همهٔ آن‌ها می‌خواهند تاریخ یا زندگی بشری را به‌منزلهٔ نوعی توالی یا به‌مثابهٔ منطقی تکامل‌یابنده ببینند» (بیات، ۱۳۸۷: ۶).

اما مدرنیسم در ایران تقریباً با فاصلهٔ یک قرن آغاز شد؛ زیرا هنوز بسترهای فرهنگی و اجتماعی لازم برای نگارش آثار مدرنیستی فراهم نشده بود. نخستین جلوه‌های مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران را در سال‌های ۱۳۴۰ و در آثار نویسندگانی مانند صادق هدایت، صادق چوبک، سیمین دانشور، بهرام صادقی، تقی مدرسی و هوشنگ گلشیری باید جست‌وجو 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 و *بوف کور* او را سرچشمهٔ همهٔ داستان‌های مدرنی می‌داند که پس از او در ایران نوشته شده است (نک: میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۶۶۳).

از نخستین نظریه‌پردازان داستان کوتاه مدرن باید به آیلین بالدشویلر[1]، چارلز می[2] و سوزان فرگوسن[3] اشاره کرد که از این میان، بالدشویلر بر دیگر نظریه‌پردازان مقدم است. بالدشویلر پس از تقسیم‌بندی روایت داستان‌ها به دو گروه حماسی و غنایی و جای‌دادن داستان‌های قرن نوزدهم در گروه نخست، ضمن توجه به شیوهٔ داستان‌پردازی چخوف، نویسندهٔ بزرگ روس، به داستان‌های کوتاه غنایی اشاره می‌کند که با زبانی منثور، واجد همهٔ عناصر داستان‌پردازی هستند. از نظر او، داستان کوتاه غنایی باید از ویژگی‌های مهمی مانند داشتن زبانی شعرگونه و غنایی، منحنی عاطفی، عدم قطعیت و ابهام در سرنوشت شخصیت‌ها، زمان‌بندی، روایت نامتوالی رویدادها و کاربرد استعاره و تشخیص در توصیف وقایع و رویدادها برخوردار باشد. بالدشویلر اشاره می‌کند که در روایت داستان‌های کوتاه غنایی، از زبانی شعرگونه استفاده می‌شود که خاصیتی تداعی‌کننده و خاطره‌انگیز دارد؛ چنان‌که خواندن داستان‌های غنایی، دائماً موضوعات مرتبط دیگری را به ذهن خواننده متبادر می‌کند که هرگز در داستان تصریح نشده‌اند و این دقیقاً همان ویژگی زبان شعر است.

1 Eileen Balde Shwiler
2 Charles May
3 Suzanne Ferguson

در نظر بالدشویلر، نویسندهٔ مدرن بیشتر در پی عطف توجه خواننده به تحولات درونی شخصیت است تا رویدادهای مشهود بیرونی. به همین دلیل، سرنوشت قطعی شخصیت‌ها تا پایان داستان در هاله‌ای از ابهام قرار می‌گیرد. به تعبیر او در داستان‌های غنایی، نوعی منحنی عاطفی وجود دارد که فرازوفرود احساسات و تغییر جدی در عواطف شخصیت را نشان می‌دهد. ویژگی‌های داستان‌های غنایی او عبارت‌اند از: منحنی عاطفی، تناوب صحنه‌ها و حالت ذهنی به‌منظور ایجاد تأثیری سوررئالیستی، محوری‌شدن مخمصه‌ای مهم یا مجموعه‌ای از احساسات متناقض، و ثبت چندوچون دقیق برهه‌ای که شخصیت اصلی ادراک یا احساسات پرشوری پیدا می‌کند.

یکی دیگر از ویژگی‌های مهم داستان‌های مدرن از نظر بالدشویلر، نمادپردازی است که ساحت آن را به شعر نزدیک می‌کند. «در این داستان‌ها، نویسنده برای توصیف شخصیت اصلی، شبکه‌ای از نمادهای مختلف را نیز می‌پروراند تا نشانه‌هایی از افکار و احساسات شخصیت اصلی را آشکار سازد. دو عنصر زمان و مکان نیز می‌تواند در این داستان‌ها همچون آینه‌ای برای بازنمایی مکنونات قلبی شخصیت‌ها به‌کار رود؛ چنان‌که نویسنده با استفاده از تک‌گویی‌های درونی، گاه به زمان گذشته برمی‌گردد و با روایت نامتوالی و زمان‌پریشی، کیفیتی غنایی به داستان می‌بخشد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۶۶-۷۵).

این نوشتار به بررسی چهار داستان کوتاه از مهرنوش مزارعی، داستان‌نویس مهاجر ایرانی‌تبار می‌پردازد که تا امروز چهار مجموعه داستان به نام‌های *بریده‌های نور* (۱۳۷۳)، *من و خواهرم کلارا* (۱۳۷۷)، *خاکستری* (۱۳۸۱) و *مادام ایکس* (۱۳۸۷) را در خارج از ایران به چاپ رسانده است. در سال ۱۳۸۲ در پنجمین دورهٔ کتاب سال، تنها مجموعه داستان منتشرشدهٔ او در ایران، با عنوان *غریبه‌ای در اتاق من* -که برگزیده‌ای از داستان‌های دو کتاب او بود- نامزد کسب جایزهٔ منتقدان و روزنامه‌نگاران شد. آخرین اثر وی، رمان *انقلاب مینا* اولین رمان وی به زبان انگلیسی است که در سال ۱۳۹۴ (۲۰۱۵ میلادی) در لس‌آنجلس منتشر شد.

در داستان‌های کوتاه مزارعی، ویژگی‌هایی وجود دارد که می‌توان آن‌ها را از نظر شکل و محتوا براساس اندیشه‌ها و نظریات برخی از نظریه‌پردازان و جامعه‌شناسان نظیر چارلز می، سوزان فرگوسن و آنتونی گیدنز[1] بررسی و تحلیل کرد. چنان‌که وجود مؤلفه‌های گوناگون، زمینه‌های لازم را برای بررسی داستان‌های کوتاه این نویسنده برحسب اندیشه‌های چالرز می و سوزان فرگوسن فراهم کرده است. از میان این مؤلفه‌ها می‌توان موارد زیر را نام برد: پیرنگ‌های

1 Anthony Giddens

حذفی و استعاری، توصیف شخصیت‌ها به‌مثابهٔ حالت ذهنی، عدم قطعیت، زاویهٔ دید محدود، برجسته و معطوف به انعکاس احساسات درونی شخصیت‌ها، لحن و سبک غنایی داستان‌ها، داستان به‌منزلهٔ طرحواره‌ای کمینه، توصیف ساحت خواب‌گونهٔ داستان‌ها، توجه به نقش استعاری مکان‌ها و... . از سوی دیگر، توجه و اهمیت نویسنده به نقش و جایگاه زنان در دنیای مدرن و دفاع از هویت و حقوق پایمال‌شدهٔ آن‌ها در جوامع مردسالاری موجب شد در بررسی داستان‌ها به نظریه‌های آنتونی گیدنز در بیان مسئلهٔ زنان در عصر مدرنیته و طرح هویت آن‌ها توجه کافی شود؛ بنابراین با توجه اینکه مؤلفه‌های مدرنیسم در داستان‌های کوتاه مهرنوش مزارعی تاکنون براساس آرای نظریه‌پردازان معاصر تحلیل و بررسی نشده است، این پژوهش برای نخستین بار به این موضوع می‌پردازد و ارزش و اهمیت داستان‌های او را از این منظر بر ما آشکار می‌سازد.

برای دستیابی به اهداف فوق، پژوهش حاضر به پرسش‌های زیر پاسخ می‌دهد:

۱. مهم‌ترین مؤلفه‌های مدرنیسم در داستان‌های کوتاه مزارعی کدام‌اند؟

۲. مهرنوش مزارعی با توجه به کاربرد مؤلفه‌های داستان کوتاه مدرن در چهار داستان کوتاه منتخب، چگونه توانسته است به توصیف حقوق پایمال‌شدهٔ زنان و دفاع از آن‌ها بپردازد؟

۳. در کدام‌یک از داستان‌های منتخب، ویژگی‌های داستان کوتاه مدرن طبق آرای چارلز می، سوزان فرگوسن و آنتونی گیدنز به میزان بیشتری استفاده شده است؟

۴. در این داستان‌ها چه عواملی سبب پیچیدگی و ابهام و قرارگرفتن سرنوشت شخصیت‌ها در هاله‌ای از ابهام شده است؟

می‌توان گفت در داستان‌های *غریبه‌ای در اتاق من*، *خاکستری*، *ماهی* و *داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک*، درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیت، عین و ذهن، و خیال‌پروری‌ها در توصیف ساحتی خواب‌گونه با داستان‌های غنایی چارلز می و داستان امپرسیونیستی سوزان فرگوسن تطابق دارد. زاویهٔ دید، محدود و همراه با احساس‌های درونی شخصیت داستان و درون‌مایه‌های هر چهار داستان، انزوا، بیگانگی، تنهایی، روان‌پریشی، تشویش و بی‌توجهی به حقوق پایمال‌شدهٔ زنان در جوامع مردسالاری است. نویسنده به روایت نامتوالی رویدادها و نبود انسجام روایی در داستان *خاکستری*، بی‌قصگی در داستان‌های *غریبه‌ای در اتاق من* و *ماهی* و نیز عدم قطعیت سبب شده است علت وقوع برخی حوادث ناشناخته باقی بماند و سرنوشت شخصیت‌ها در هاله‌ای از ابهام قرار گیرد.

چارچوب اصلی پژوهش

برای شناخت بهتر موضوع، به توضیح بیشتر درمورد آرای هریک از این نظریه‌پردازان و برخی جریانات مربوط به مدرنیسم می‌پردازیم.

۱-۲. مؤلفه‌های داستان کوتاه مدرن براساس نظریهٔ چارلز می

چارلز می از نظریه‌پردازان سرشناس آمریکایی است که 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 یک موقعیت خاص یا مجموعه‌ای از موقعیت‌ها را درنظر بگیرد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۷۳). وی در ادامهٔ نظریهٔ آیلین بالدشویلر در داستان کوتاه غنایی (شعرگونه)، مؤلفه‌های داستان کوتاه غنایی را به شرح زیر مطرح کرد:

الف) شخصیت به‌منزلهٔ حالتی ذهنی: شخصیت داستان بازنمایی حالت ذهنی است که این بازنمایی ممکن است بی‌رویداد باشد و در عوض، طیف بی‌نظیری از ذهنیت‌ها را به نمایش بگذارد. شخصیت در این‌گونه داستان‌ها، مبین نوعی حال‌وهوای فکری است. می‌توان گفت این حال‌وهوای ذهنی به لحن داستان نیز مربوط است. درواقع «توجه به عنصر لحن سبب شد در داستان کوتاه مدرن، حال‌وهوا یا فضای حاکم بر داستان به عنصر وحدت‌بخش آن تبدیل شود و با پیونددادن عناصر گوناگون داستان، جایگزین پیرنگ شود» (همان: ۱۷۴-۱۷۷).

ب) داستان کوتاه به‌منزلهٔ طرحواره‌ای کمینه براساس نظریهٔ چارلز می: در داستان‌های کوتاه غنایی، نویسنده از طریق بازگویی جزئیات عینی و محسوس یک وضعیت خاص، یک حالت ذهنی یا عاطفی پیچیده را نشان می‌دهد. «داستان، قصه‌ای شرح و بسط داده‌شده و دارای وقایع درهم‌پیچیده نیست، بلکه طرحواره‌ای است کمینه («مینی‌مال»[1] یا واجد کمترین تعداد واژه) که به سبک شعرهای غنایی نوشته شده است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۷۳). در این نوع نگارش، نویسنده احساسات را منتقل می‌کند و بی‌آنکه این احساسات را ذکر کند، بر خواننده تأثیر می‌گذارد. این همان اصلی است که شاعر مدرنیست، تی. اس. الیوت، آن را «هم‌پیوندی عینی»[2] می‌نامید. به نظر الیوت «یگانه راه بیان‌کردن احساس به شکلی 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 خاصی بیان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که وقتی حقایق بیرونی ذکر می‌شوند، آن احساس هم بی‌درنگ به ذهن متبادر می‌شود» (همان: ۱۷۹).

1 minimal
2 Objective connection

پ) داستان کوتاه به‌منزلهٔ توصیف ساحتی خواب‌گونه: در داستان‌های مدرن، نویسندگان با کاویدن ساحت‌های نامکشوف روان فرد، وارونگی واقعیت در ذهن و ایجاد آمیزه‌ای از واقعیت و رؤیا، داستان‌های دووجهی می‌آفرینند. این امر، اهمیت واقعیت را در بسیاری از داستان‌های ادبی مدرن نشان می‌دهد. خواننده با کنارگذاشتن پوستهٔ واقعیت، به افکار شخصیت پی می‌برد؛ افکاری که در حالت خواب و بیداری یا به‌صورت مشغلهٔ ذهنی شخصیت در داستان بیان شده‌اند. معمولاً راوی داستان، همان شخصیت اصلی است (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۸۹-۱۹۱).

مؤلفه‌های داستان مدرن براساس نظریهٔ سوزان فرگوسن

فرگوسن نیز از نظریه‌پردازان معاصر است که نظریهٔ او دربارهٔ داستان کوتاه مدرن از بسیاری جهات، مؤید و مکمل دیدگاه‌هایی است که آیلین بالدشویلر و چارلز می در آثارشان شرح و بسط داده‌اند. به نظر فرگوسن، داستان کوتاه مدرن هفت ویژگی دارد:

۱. محدود و برجسته‌شدن زاویهٔ دید؛
۲. نشان‌دادن شور و هیجان و تجربهٔ درونی؛
۳. حذف یا تغییر عناصر متعددی از پیرنگ‌های سنتی؛
۴. تکیهٔ بیشتر بر استعاره و مجاز در بیان وقایع و توصیف شخصیت‌ها؛
۵. نامتوازی روایت‌کردن رویدادها؛
۶. ایجاز در شکل داستان و سبک آن؛
۷. برجسته‌ساختن سبک.

از میان مشخصات هفت‌گانهٔ فوق، دو مشخصهٔ نخست (محدود و برجسته‌شدن زاویهٔ دید و نشان‌دادن شور و هیجان و تجربهٔ درونی) ارتباط تنگاتنگی با هم دارند (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸۳).

آنتونی گیدنز

آنتونی گیدنز از نظریه‌پردازان مهم علوم اجتماعی و جامعه‌شناسان معاصر انگلیسی‌زبان در چند دههٔ گذشته است. اندیشه‌هایی که او مطرح ساخت، آمیزه‌ای از مفاهیم و مباحث مختلف علوم اجتماعی بود. از این میان، بخشی از آرای وی به نقد اندیشه‌های جامعه‌شناختی کلاسیک اختصاص دارد. از میان اندیشه‌ها و نظریه‌های مطرح گیدنز، نظریه‌های «ساختاریابی»، «دوگانگی ساخت» و «بازاندیشی» نسبت به بقیه از اهمیت بالاتری برخوردار هستند. تأثیری که مارکس، دورکیم، وبر، گافمن و ویتگنشتاین بر اندیشه‌های گیدنز برجای گذاشته‌اند، از لابه‌لای افکار و نظریات او به‌خوبی قابل مشاهده است.

مدرنیته از نگاه گیدنز

از نظر گیدنز، مدرنیته «شیوه‌های زندگی یا سازمان اجتماعی خاصی است که از سدهٔ هجدهم میلادی در اروپا شکل گرفت و نفوذ آن به‌تدریج جهانی شد» (گیدنز، ۱۳۷۷: ۴). گیدنز معتقد است آنچه با عنوان مدرنیته شناخته می‌شود، موضوعی است که به‌طور کامل از سازمان‌های اجتماعی گذشته جدا شده است (همان: ۶)، اما آنچه سبب بروز چنین گسست عمیقی شده در حقیقت مربوط به رواج اندیشهٔ تکامل‌گرایی اجتماعی است.

برای درک درست مدرنیته، گیدنز سه نظریهٔ مهم را مطرح می‌کند:

۱. از انتخاب چشم‌اندازهای موجود جامعه‌شناختی که به یکی از این جهت‌ها گرایش دارند، بپرهیزیم؛

۲. پویایی شدید و پهنهٔ جهانی نهادهای مدرن را تبیین کنیم؛

۳. ماهیت گسست‌های این نهادها را از فرهنگ‌های سنتی توضیح دهیم (همان: ۲۱).

همچنین به اعتقاد گیدنز، «جهانی که امروز در آن زندگی می‌کنیم، جهانی دلهره‌آور و خطرناک است. همین موضوع ما را واداشته است تا دربارهٔ این فرض که پیدایش مدرنیته به شکل‌گیری سامان اجتماعی ایمن‌تر و شادتر خواهد انجامید، تجدیدنظر کنیم و از خصلت دولبهٔ مدرنیته تحلیلی نهادمند به‌عمل آوریم» (همان: ۱۴).

گیدنز و مسئلهٔ زنان در عصر مدرنیته

مسئلهٔ زنان در عصر مدرنیته بیشتر مربوط به نمایان‌ساختن هویت فردی و اجتماعی و حضور سیاسی و اجتماعی زنان است. آنتونی گیدنز عقیده دارد «با ورود به عصر مدرنیته، خانواده و وظایف درون آن درگیر دگرگونی‌های مختلفی شده است که این دگرگونی را می‌توان در هویت‌های فردی و اجتماعی به درستی مشاهده کرد. گیدنز مسئلهٔ جنسیت و قشربندی را مطرح می‌کند که به اعتقاد او این نوع قشربندی، ژرف‌ترین نوع قشربندی است؛ چنان‌که «جنسیت فرصت‌ها و تجربیات زندگی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. یکی از تجارب بنیادین دوران اولیه که نقش مهمی در شکل‌گیری هویت شخصی دارد، تجربهٔ اعتماد بنیادین است که فرد را برای رویارویی با واقعیت‌های روزانه آماده می‌کند» (گیدنز، ۱۳۸۳: ۶۳). در عصر مدرنیته، با ظهور ادبیات مدرن زنانه و چاپ و نشر کتاب‌های گوناگون و نیز تولید فیلم‌های سینمایی متفاوت درمورد وضعیت زنان، مسئلهٔ زنان و بیان جایگاه و اهمیت آنان در اجتماع بیشتر مورد توجه قرار گرفت. در لابه‌لای این آثار، پرداختن به برخی از مسائل مربوط به زنان مانند تنهایی، انزوا، افسردگی، خیانت، نداشتن استقلال، سنگینی مسئولیت‌های زندگی، بی‌عاطفگی مردان نسبت به زنان و... در معرض توجه قرار گرفت.

جایگاه زنان در عصر مدرن

مطالعات نشان می‌دهد در جوامع مردسالاری «مردان در جامعه دارای قدرت و اقتدار بیشتری از زنان هستند و از طریق دردست‌داشتن اهرم‌های قدرت، نه‌فقط زنان را از موقعیت‌های مقتدرانه به دور نگاه می‌دارند، بلکه قادرند بر رفتار زنان در عرصه‌های عمومی و خصوصی نیز نظارت کنند» (اعزازی، ۱۳۸۱: ۶۵).

در نظام مردسالاری، زنان به‌صورت نظام‌یافته و از طریق به‌کارگیری خشونت‌های بدنی در موقعیت فرودستی نگاه داشته شده‌اند و می‌شوند. از دید آنان، علت بی‌قدرتی نسبی زنان در روابط خانوادگی، «بی‌ارزش‌شمردن فعالیت‌های تولیدی و بازتولیدی زنان در جامعه و خانواده و همچنین تأیید و مقدس‌دانستن اقتدار مردان در روابط بین زن و شوهر است. این دو عامل سبب می‌شود که زنان در خانواده نسبت به مردان از قدرت کمتری برخوردار باشند؛ چنان‌که پس از ازدواج نظارت مردان بر محدودهٔ تحرک زنان آغاز می‌شود و برای این امر از خشونت جسمانی و انواع آن کمک گرفته می‌شود» (گیدنز، ۱۳۷۳: ۱۲۵).

در قرن نوزدهم تقریباً تمامی سازمان‌های اقتصادی، تجاری، کارخانه‌ها و... در انحصار جنس ذکور بود. اگرچه گاهی به زنان اجازه حداقل مشارکت داده می‌شد، اما بااین‌حال زنان چندان نقشی در ادبیات مدرن نداشتند. «در آغاز، ادبیات مدرن نیز با غفلت از زندگی زنان، تهی و بی‌مایه شده بود. در ادبیات مدرن، شیک‌پوشان، پرسه‌زنان، قهرمانان و غریبه‌ها همگی به‌طور ثابت شخصیت‌های مذکر بودند» (ولف، ۱۳۸۰: ۴۴۴-۴۴۶). تا این زمان، هنوز در جامعهٔ مدرن، مسئله‌ای با عنوان پرسه‌زنندهٔ مؤنث وجود نداشت؛ زیرا وجود چنین شخصیتی به‌دلیل تبعیض‌های جنسی قرن نوزدهم غیرممکن بود. «تجربیاتی که ادبیات مدرن به شرح و توصیف آن می‌پردازد، چیزهای بسیار زیادی راجع به زندگی مردان دارد و البته بخشی از تجربهٔ زنان را نیز شامل می‌شود، اما ارزیابی مناسب و دقیق از زندگی، بیرون از قلمرو عمومی و ماهیت بسیار متفاوت تجربهٔ آن دسته از زنانی که در عرصهٔ عمومی حاضر و ظاهر می‌شوند، در ادبیات موجود نیست» (همان: ۴۵۰)؛ بنابراین مدرنیته در آغاز، برای زنان نه‌فقط هویتی قائل نبود، بلکه آن‌ها را فاقد هرگونه موقعیت اجتماعی و معنوی می‌دانست. «موقعیت اجتماعی شخص و سبک زندگی او از جمله مفاهیمی است که می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ هویت اجتماعی او باشد. شیوهٔ زندگی را می‌توان به مجموعه‌ای کم‌وبیش جامع از عملکردها تعبیر کرد که فرد آن‌ها را به کار می‌گیرد؛ زیرا نه‌فقط نیازهای جاری او را برمی‌آورند، بلکه روایت خاصی را هم که وی برای هویت شخصی خود برگزیده است، در برابر دیگران منسجم می‌سازد» (گیدنز، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

در مقام نویسندگی نیز زنان پیوسته مورد انتقادات صریح نگاه‌های مردسالارانه قرار گرفته‌اند و هویت اجتماعی آن‌ها به‌تأثیر از ادبیات مردانه همواره مورد بی‌توجهی و بی‌مهری قرار گرفته

است. «تحلیل جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی آثار زنان روشنگر این نکته است که زنان نیز مانند همهٔ نویسندگان فرآورده و آفریدهٔ مناسبات اجتماعی و زبان و ایدئولوژی‌اند؛ بنابراین گرچه از نگاه کسانی می‌نویسند که در تاریخ مردنوشت همواره از دیدی بیرونی به آن‌ها نگریسته شده و از بخش اعظم این تاریخ غایب‌اند، اشتباه است اگر بپنداریم همگی زنان مانند هم می‌نویسند؛ بنابراین نسبت‌دادن اوصافی کلی به نوشته‌های زنان، از قبیل احساساتی و رومانتیک، ریزبینانه و ازلی و ابدی دانستن این صفت‌ها کار درستی نیست. از آنجا که هویت اجتماعی هرکس برایندی از دید جامعه به او و دید او دربارهٔ خودش است، می‌توان وجه اشتراک زنان را در نگاه مسلط جامعه که نگاهی مردسالارانه به زن است، بازشناخت. زنان نویسنده گاه زیر فشار این نگاه قرار گرفته‌اند و از همان هنجارها و ارزش‌های مردان تقلید کرده‌اند و گاه به نسبت آگاهی خویش با زبانی زنانه به ستیز با قالب‌های مردسالارانهٔ جامعهٔ خویش برخاسته‌اند. بررسی تصویر زن در ادبیات مردانه نشان می‌دهد که از نگاه مسلط جامعه، یعنی دید مردانه، چهرهٔ زن آرمانی چگونه تصویر می‌شود و دربارهٔ احساسات و وظایف زن و نقش اجتماعی او و به‌طورکلی هویت اجتماعی وی چه تصوری وجود دارد» (توکلی، ۱۳۸۲: ۳۸). توجه به این‌گونه افکار همچنان تا نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم ادامه داشت. تا اینکه به‌تدریج با ورود زنان به جامعهٔ مدرن، موضوع تبعیض جنسیتی، تساوی زن و مرد و حتی برتری زنان بر مردان مطرح شد و بالاخره در نیمهٔ اول قرن بیستم، زنان اروپا حق رأی را کسب کردند. این زمان که تقریباً برابر است با طلوع ادبیات مدرن در اروپا، موجب شکست سکوت ادبیات در حیطهٔ زنان شد.

تعریف مفاهیم تحقیق

۱. مؤلفه‌های مدرنیسم

مؤلفه‌های شاخص مدرنیسم عبارت‌اند از: سنت‌ستیزی، احساس‌گرایی، علم‌گرایی، انسان‌مداری، فردگرایی، آزادی‌خواهی، پیشرفت‌های علمی، انتزاعی‌سازی، انسانیت‌زدایی، مکان و فضامحوری، خردگرایی، جهان‌شمولیت، نسبیت‌گرایی، اعتراض به جهان صنعتی مدرن، ساختارشکنی و آشنایی‌زدایی، ضدقهرمان‌گرایی، تأکید بر ضمیر ناخودآگاه و ذهن‌گرایی و همچنین گرایش‌های فمینیستی و... (نجومیان، ۱۳۸۳: ۱۸-۳۵؛ کادن، ۱۳۸۶: ۲۴۵-۲۴۶؛ بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۹۰-۱۹۱).

۲. داستان کوتاه مدرن

داستان کوتاه مدرن شکل نوینی از داستان‌نویسی است که به نویسندگان زمانهٔ ما این امکان را می‌دهد که موضوعات مربوط به زندگی در عصر جدید را با تکنیک‌ها و شیوه‌هایی متناسب با

دورهٔ مدرن بررسی کنند. از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های این نوع داستان، عطف توجه از جهان بیرونی به دنیای تاریک و مبهم ذهن است. روایت به‌صورت خطی و زمانی نیست، بلکه «با استفاده از تکنیک‌هایی مانند سیلان ذهن و تک‌گویی درونی، به کلاف درهم‌پیچیده‌ای از خاطرات بدل می‌شود. شخصیت اصلی از تمرکز در روایت عاجزاست؛ زیرا ذهنی متمرکز و بسامان ندارد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۱-۲۴).

۳. عناصر داستان کوتاه مدرن

عناصر داستان کوتاه مدرن عبارت‌اند از: پیرنگ، شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، عنوان داستان، موضوع، زاویهٔ دید، کشمکش، زمینه، لحن، زبان، سبک و تکنیک.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ آثار داستانی مهرنوش مزارعی پژوهش‌های زیر انجام شده است:

۱. محمودی، حسن (۱۳۸۶). «غریبه‌ای در اتاق من». (*روزنامهٔ شرق*، ۲۳). نویسنده در این مقاله با تحلیل نوع شخصیت‌پردازی در آثار مهرنوش مزارعی به این نکته اشاره دارد که در برخی از قصه‌های او، راوی زن مهاجری است که نظاره‌گر مهاجری از کشور دیگر است. این مقاله همچنین به مشاهدات و دریافت‌های زنی ایرانی در آمریکا از فرهنگ‌های مختلف و اغلب آسیایی پرداخته است.

۲. ورزنده، امید و ابراهیمی، سیدرضا (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی فضا و مکان در پذیرش هویت فراملی در آثار جومپالاهیری و مهرنوش مزارعی». *فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی*، ۱۶. در این تحقیق، مفهوم و نقش فضا و مکان در شکل‌گیری هویت فراملی در نسل دوم مهاجران، در دو اثر «همنام» اثر جومپالاهیری و داستان «جاده» از مجموعهٔ داستانی *غریبه‌ای در اتاق من* نوشتهٔ مهرنوش مزارعی بررسی شده است. در این مقاله همچنین اهمیت فضای زندگی پیش از مهاجرت در شکل‌گیری هویت ملی، تقابل فرهنگی بین فضای جامعهٔ مهاجرت و خانواده، چالش ایجادشده در پذیرش ارزش‌های فرهنگی در خانواده و جامعه و درنهایت چگونگی روند شکل‌گیری هویت فراملی در بین نسل‌های دوم مهاجران به تصویر کشیده شده است.

۳. ورزنده، امید و ابراهیمی، سیدرضا (۱۳۹۱). «مقایسهٔ تطبیقی شکل‌گیری هویت فراملی زن شرقی مهاجر در آثار جومپا لاهیری و مهرنوش مزارعی از دیدگاه هومی بابا». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی*، دانشگاه آزاد سنندج، سال چهارم، *۱۱*. در این مقاله با خوانشی پسااستعماری از آثار دو نویسندهٔ زن ایرانی و هندی، چگونگی تلاش آن‌ها را

برای ترسیم تصویر نو و واقعی زن معاصر و نقش هویت در حفظ ریشه‌های فرهنگی و ملی در ادبیات داستانی نویسندگان زن معاصر نشان داده شده است.

۴. پاینده، حسین (۱۳۹۱). *جامعه‌پژوهی مدرن در داستان غریبه‌ای در اتاق من. مندرج در کتاب داستان کوتاه مدرن*. جلد دوم. تهران: نیلوفر.

چنانکه ملاحظه می‌شود، تاکنون در زمینهٔ موضوع پیش‌رو یعنی بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستان‌های کوتاه مهرنوش مزارعی و بیان جایگاه زنان، پژوهش مستقلی انجام نگرفته است.

مؤلفه‌های داستان کوتاه مدرنیستی *خاکستری، غریبه‌ای در اتاق من، ماهی* و *داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک*

۱. شخصیت‌ها به‌مثابهٔ حالت ذهنی

به اعتقاد چارلز می، کار داستان‌نویس القای نوعی احساس یا حالت ذهنی است. «شخصیت در داستان‌های مدرن به دلیل کم‌اهمیتی به عنصر پیرنگ، مبین نوعی حال و هوای فکری است. او رمز و راز شخصیت‌پردازی در آثار چخوف را نمایش طیف بی‌نظیری از ذهنیت‌ها می‌داند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۷۴-۱۷۵).

به‌طورکلی شخصیت‌ها در داستان‌های مدرن درگیر اضطراب‌ها و دلهره‌های فراوانی هستند که همهٔ آن‌ها به اصل مدرنیته برمی‌گردد. به اعتقاد گیدنز، «جهانی که امروز در آن زندگی می‌کنیم، جهانی دلهره‌آور و خطرناک است. همین موضوع ما را واداشته است تا دربارهٔ این فرض که پیدایش مدرنیته به شکل‌گیری سامان اجتماعی ایمن‌تر و شادتر خواهد انجامید، تجدیدنظر کنیم» (گیدنز، ۱۳۷۷: ۱۳-۱۴). ساختار روایی بیشتر داستان‌های مزارعی حول محور یک شخصیت داستانی و بیان حالات ذهنی و روانی او در جریان یک واقعه یا تجربهٔ عاطفی است. می‌توان گفت در غالب داستان‌های او شخصیت‌های زن منزوی تنها و بیگانه با افراد جامعه از طریق تک‌گویی‌های نامنسجم یا با نمایش سیلان ذهنیات، خود را به معرض نمایش می‌گذارند. او کسی است که هویت زنانهٔ خود را به تأثیر از هنجارهای فرهنگی و گسترش و دوام فرهنگ مردسالارانه به‌تدریج از دست می‌دهد؛ زیرا «هویت جنسیتی بخش مهم و اساسی هویت است. جنسیت در شکل‌گیری هویت نقش اساسی دارد. کودکان از همان آغاز زندگی به تفاوت‌های میان پسران و دختران آگاه می‌شوند. پسران را تشویق می‌کنند که با اسباب‌بازی‌هایی همچون ماشین و تفنگ خود را مشغول و با توپ بازی کنند و دختران را تشویق می‌کنند که با اسباب‌بازی‌هایی چون عروسک و وسایل آشپزخانه بازی کنند. آن‌ها مفهوم این تفاوت‌ها را تا بزرگسالی با خود حمل می‌کنند. ازلی و ابدی‌بودن و فطری و طبیعی‌بودن هویت مردانه و زنانه به اشکال موجود در فرهنگ‌های گوناگون چیزی است که با

فعالیت‌های جنبش زنان در آن تشکیک شده است. به عبارت دیگر، هویت‌های جنسیتی به شکلی که در فرهنگ‌های گوناگون به زن و مرد القا می‌شود، کمتر با فطرت و طبیعت و بیشتر با هنجارهای فرهنگی ارتباط دارد؛ بنابراین به اجتماع‌پذیری و اجتماعی‌شدن ربط پیدا می‌کند» (توکلی، ۱۳۸۲: ۳۶-۳۷). همین شخصیت گاه نیز در طول داستان عواطف او دستخوش تغییرات جدی می‌شود و با نوعی منحنی عاطفی مواجه می‌شود.

داستان *خاکستری* طرح ساده و بدون کنشی دارد. شخصیت اصلی داستان دختری است که پس از ماه‌ها انتظار، پس از آنکه قرار است پدرش به دیدار او بیاید، از پنجرهٔ خانه می‌بیند مردی با بارانی خاکستری پدرش را به قتل می‌رساند. پس از این ماجرا، ترس، وحشت و نفرت وجود او را فرامی‌گیرد و رفته‌رفته به فکر انتقام می‌افتد، اما در پایان داستان، زمانی که درمی‌یابد بارانی خاکستری همان مردی است که مدت‌ها است که به او دل بسته است، دچار تردید می‌شود.

نویسنده در داستان *خاکستری* چندان به شرح و توصیف خصوصیات ظاهری شخصیت‌ها نپرداخته است، بلکه در تمام داستان به شرح حالات ذهنی شخصیت و ماجرای انتقامی می‌پردازد که در ذهن دارد.

«حالا می‌رفت که او را ببیند؟ شاید. شاید هم از پشت سر کار را تمام کند. اسلحه را از کیف بیرون بیاورد و در یک لحظه از پشت، نه، نه باید همان‌طور باشد که دیده بود. جلو می‌رود. چند کلمه صحبت می‌کند، بعد اسلحه را بیرون می‌آورد. درست در قلبش. باید از پهلو به زمین بیفتد...» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۳۶). «وقت دارد نقشه‌اش را دوباره بررسی کند. چطور است همین جا، دم در به کمین بنشیند؟ نه، بهترین جا همان است که قبلاً نشان کرده. به قدر کافی تاریک که دیده نشود. تا که آمد، از ماشین بیرون می‌رود به او نزدیک می‌شود» (همان:۳۷-۳۸)

در داستان *خاکستری*، نویسنده به‌جای روایت‌کردن رویدادهای بیرونی، تحولات روحی-روانی شخصیت داستان را رصد می‌کند؛ یعنی حالت روحی دختری که نمی‌خواهد باور کند عاشق قاتل پدرش شده است. در کل داستان *خاکستری* با نقض ساختار خطی زمان و با استفاده از تکنیک‌هایی مانند سیلان ذهن، تک‌گویی درونی و با تلفیق ذهنیت بیرونی و درونی (مرکزی) مواجه هستیم و روایت داستان به کلاف درهم‌پیچیده‌ای از خاطرات در بستر زمان کنونی و پیش‌بینی آینده بدل شده است. شخصیت اصلی داستان 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.

«نه، حق نداری وارد ماشین شوی. باید در را قفل کنم. برگرد. با او حرف نزن. حتی یک کلمه. نمی‌خواهد دوباره در بازوانت جای بگیرد. سرش را بر شانه‌ات نگذار. به هق‌هق گریه‌اش گوش نده. نوازش‌هایت را نمی‌خواهد... بگذار تنها باشم! مرد آرام و خمیده دور شد...» (همان: ۳۹).

در این داستان همچنین با توجه به فرازوفرودهای احساسی که شخصیت اصلی (دختر) نسبت به مرد بارانی‌پوش نشان می‌دهد، می‌توان به نوعی منحنی عاطفی نیز اشاره کرد؛ به‌طوری‌که می‌بینیم احساسات دختر در ابتدای داستان از عشقی عمیق و دلبستگی شدید به مرد شروع می‌شود، ولی در پایان باز داستان به نظرمی‌رسد با چرخشی ناگهانی به شهود و درک یا بینش عمیق‌تری نسبت به مسائلی چون نفرت، عشق، انسان و عملکردهای انسانی نائل می‌شود.

داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک شرح خیالات و توهمات زنی است که از طریق تک‌گویی‌های درونی، حالات ذهنی و عاطفی خود را به نمایش می‌گذارد. شرح این داستان مدرن با کنش‌ها و واقعیت‌های درونی از ذهنیت مرکزی شخصیت اصلی روایت می‌شود. «راوی داستان مانند بیشتر داستان‌های مزارعی زنی است تنها، روان‌رنجور و پریشان‌ذهن که گویای نوعی شخصیت منفعل است. با بازنمایی مکنونات قلبی شخصیت و تمرکز بر بازتاب رویدادها در ذهن شخصیت می‌توان گفت که شخصیت‌ها در داستان‌های مدرن موجوداتی گرفتار چنبرهٔ احساسات متناقض هستند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۷۵).

این احساسات متناقض در روند داستان به‌صورت منحنی عاطفی نمایان می‌شود:

«قضیه‌ای که در اول با یک نگاه ساده و طبیعی شروع شد، اما بعد ریشه پیدا کرد و جدی و جدی‌تر شد تا بالاخره آنچه نباید بشود، شد و این جنایت غم‌انگیز و هولناک اتفاق افتاد...» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۷).

مخاطب از آغاز داستان در جریان، فرازوفرودهایی از احساسات و دلبستگی‌های شدید راوی به مرد قرار می‌گیرد و رفته‌رفته تا پایان داستان این عواطف کم‌رنگ‌شده به تنفر و انزجار مبدل می‌شود.

«اول نگاهمان برای لحظهٔ کوتاهی در هم گره افتاد؛ تا اینکه احساس کردم چشم‌هایش به من چیزی می‌گویند.

آن شب، وقتی آمد، بعد از اینکه مرا نوازش و نیایش کرد، لب‌هایم را روی لب‌هایش گذاشتم» (همان: ۷-۱۰)، اما پایان داستان، نوعی بحران عاطفی و عدم دلبستگی و حتی تنفر زن از مرد را نشان می‌دهد:

«اوایل نمی‌توانستم باور کنم که دیدن او می‌تواند آن‌قدر دردناک شود، اما به‌زودی به‌قدری دچار عجز و ناامیدی شدم که در تمام مدت گریه می‌کردم» (همان: ۱۱).

«هیچ‌چیز مثل قدیم نبود. به‌شدت احساس تنهایی می‌کردم» (همان: ۱۱).

«تا اینکه یک روز در رستورانی با او قرار ملاقات گذاشتم. او مثل همیشه خوش‌تیپ و جذاب بود. بعد از سلام و احوال‌پرسی نشست. صندلی من و او خیلی به هم نزدیک بود. من در

چشمانش خیره شده بودم، اما او نگاهم نمی‌کرد و حتی نفهمید که چگونه چاقو را برداشتم و در شکمش فرو کردم. بعد از فروکردن چاقو آنجا را ترک کردم» (همان: ۱۱-۱۲).

چنان‌که مشاهده شد، در تمامی نمونه‌های فوق، نویسنده با بهره‌گیری از تکنیک جریان سیال ذهن و شرح غیرمستقیم احوال شخصیت‌ها، تصویری از یک زن تنها، منزوی و شکست‌خورده به‌دست می‌دهد که خواه و ناخواه از سوی شخصیت مرد مورد تعرض قرار می‌گیرد و حقوق او پایمال می‌شود؛ به‌صورتی‌که همهٔ این نابرابری‌ها سرانجام زمینه‌های لازم را برای ایجاد تنهایی، بیگانگی و جدایی زن از اجتماع فراهم کرده است.

۲. داستان کوتاه به منزلهٔ طرحواره‌ای کمینه

داستان کوتاه غنایی، طرحواره‌ای است که با استفاده از کمترین واژه‌ها و با اتکا به بازنمایی تصویری و نمادین احساسات شخصیت‌ها القای معنا می‌کند و خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد (نک: پاینده، ۱۳۹۱: ۱۸۹). درواقع «نویسنده به توصیف موقعیتی خاص بسنده می‌کند و خواننده آنچه را که راوی داستان به زبان نیاورده است، به فراست درمی‌یابد. نتیجهٔ این طرز داستان‌نویسی، داستان‌های کمینه‌ای است که در آن‌ها وقایع متعدد و مرتبط‌شده با منطقی علت و معلولی وجود ندارد و اصولاً پیرنگ چندان بسط داده نمی‌شود» (همان: ۱۸۳). نتایجی را که مدرنیته برای انسان معاصر به ارمغان آورد، جز سردرگمی اخلاقی و رهایی انسان در وادی یأس و ناامیدی نبود. به اعتقاد گیدنز، «بی‌معنا و مهمل‌ماندن خطری است که در برهوت اخلاقی دوران مدرن، هویت شخصی و حتی انگیزهٔ زیستن را تهدید می‌کند، اما از آنجا که این مسائل به‌طور کامل سرکوب نشده‌اند، اکنون به‌صورت واکنش‌های مخالف به مدرنیته تجلی می‌یابند» (نک: گیدنز، ۱۳۸۵: ۲۲۱). داستان‌نویسان معاصر با تکیه بر همین موضوعات مهم، به‌طور غیرمستقیم با استفاده از جملات کوتاه و موجز، به اپیزودهای ناگفته‌ای اشاره می‌کنند که ذهن خواننده ممکن است از درک مستقیم آن‌ها ناتوان باشد یا حتی آن‌ها را نادیده بگیرد. همچنین «از نتایج سردرگمی شخصیت‌ها در داستان‌های کوتاه مدرن می‌توان به انزوا و تنهایی آن‌ها اشاره کرد که امن‌ترین پناهگاه آن‌ها برای رهایی از اجتماع و مسائل اجتماعی است. درواقع نویسندهٔ مدرنیست با به‌کارگیری شیوه‌ای بدیع از طریق بازگویی جزئیات عینی و محسوس یک وضعیت، یک حالت ذهنی یا عاطفی پیچیده را متجسم می‌کند. این همان اصلی است که شاعر مدرنیست تی.اس.الیوت آن را هم‌پیوندی عینی می‌نامد» (همان، ۱۳۹۱: ۱۷۸).

از نمونه کاربردهای این تکنیک می‌توان به داستان‌های *ماهی* و *داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک* اشاره کرد. در داستان *ماهی*، نویسنده به‌جای آنکه به توضیح روشنی در مورد اصل ماجرا بپردازد، از طریق توصیف ماهی در تنگ و شرایط آن طرحواره‌ای کمینه آفریده است.

چنان‌که به‌طور مستقیم احساسات و عواطف شخصیت اصلی سخنی به میان نیامده است. در این داستان با توجه به توصیف ماهی درون تنگ و بازگویی جزئیات عینی و محسوس از تنگ و ماهی و رنگ قرمز کدر آن در داستان می‌توان نوعی «هم‌پیوندی عینی» را مشاهده کرد. در این تکنیک نویسنده با بیان و شرح جزئی از وضعیت ماهی درون تنگ احساس خاصی را در ذهن خواننده متبادر می‌کند و موجب آگاه‌شدن خواننده از افکار درونی زن می‌شود که نشانگر دنیای تاریک و تنهایی زن و بی‌انگیزگی او برای زندگی است، اما در ادامه با خواندن متن داستان و با رسیدگی‌هایی که زن به ماهی می‌کند، می‌توان به احساسات و تصمیم واقعی وی پی برد و می‌توان حدس زد. آیندهٔ زن، رهایی از تنهایی و یافتن شریک جدید برای زندگی است.

«مادر تلفن کرد: مگه تو بچه‌ات را دوست نداری؟ چطور می‌توانی ازش بگذری؟ مگه آدم از بچه‌اش می‌گذرد؟ من رو ببین که سی سال سوختم و ساختم، اما بچه‌هامو ول نکردم» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۴۴).

با ملامت‌های مادر و تأثیر آن ملامت‌ها تغییری در وضعیت ماهی دیده می‌شود:

«روز بعد از کار که برگشت، پیش از هر چیزی نگاهی به تنگ ماهی انداخت، لبخندی بر صورتش نشست. ماهی با حرکات بدنش به او خوش آمد می‌گفت. به طرف تنگ رفت و جفتی را که برایش خریده بود در آب انداخت» (همان: ۴۵).

داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک نیز به‌صورت طرحواره‌ای کمینه است که نویسنده در این تکنیک فقط با ذکر واقعیت‌های بیرونی جزئی و محدود، با کاربست حداقلی واژگان از طریق شیوهٔ ذهنیت مرکزی خواننده را در جریان افکار و حالات روحی شخصیت اصلی قرار می‌دهد. در این تکنیک با استفاده از عنصر هم‌پیوندی عینی، خواننده بار عاطفی خاصی از شخصیت اصلی را درمی‌یابد. در داستان زمانی که کارت‌پستال سیاه‌وسفیدی که زن خریده بود، بعد از یک هفته تغییر رنگ پیداکرده و زردرنگ شده بود و همچنین به زمانی که انگشتان زن و مرد می‌خواهند به هم برسند، همه‌جا تاریک می‌شود و هجوم سرمای شدید که همه جا را فرا می‌گیرد، اشاره می‌کند.

«دستم را دراز کردم و دستش را گرفتم، اما همین که انگشت‌هایمان به هم رسید و فلز سرد و زردرنگ حلقه‌هایمان با هم تماس پیدا کرد، ناگهان اطرافم را تاریکی مطلق فرا گرفت و سرمای شدیدی به من هجوم آورد و باران تندی از سنگ‌های ریز و نوک‌تیز از اطراف به سویم پرتاب شد» (همان: ۱۰).

«یک روز دیدم رنگ کارت‌پستال زرد شده و گوشه‌هایش کج شده‌اند و زن دارد کم‌کم از آن محو می‌شود» (همان: ۱۱).

در همهٔ نمونه‌های فوق چنان‌که مشاهده شد، نویسنده با کاربست کمترین تعداد واژگان و بیان واقعیت‌های بیرونی، تنهایی، رهایی و سردرگمی زنانی را به تصویر می‌کشد که در عصر معاصر همچنان از سوی جامعه مردان گسترده‌تر می‌شود.

۳. داستان کوتاه به‌منزلهٔ توصیف ساحتی خواب‌گونه

درهم‌آمیزی خیال و واقعیت یکی از روش‌هایی است که نویسندگان مدرن به‌منظور پیچیدگی بیشتر و معماگونه‌کردن داستان خود از آن به‌وفور استفاده می‌کنند. «در این داستان‌ها وهم و واقعیت، عین و ذهن، متناوبا جایگزین یکدیگر می‌شوند و خواننده احساس می‌کند بخشی از داستان در فضایی رئالیستی شکل گرفته و بخشی دیگر در فضایی سوررئالیستی؛ به‌گونه ای که خواننده نمی‌تواند کاملاً مطمئن باشد که آیا توصیفی از دنیای مشهود و آشنای روزمره را می‌خواند یا شرحی از یک کابوس باورنکردنی» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۸۹-۱۹۱). مهرنوش مزارعی با بهره‌گیری از این تکنیک در فن داستان‌نویسی مدرن، پیوسته می‌کوشد کابوسی را که زنان عصر مدرن در آن گرفتار شده‌اند، به‌خوبی نمایش دهد و نشان دهد زندگی در نگاه یک زن فقط گردابی از کابوس و وحشت است که بر بستر واقعیت‌های روزمره رخ داده است.

دو داستان «غریبه‌ای در اتاق من» و «داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک» بیانگر روایتی است که برخلاف داستان‌های رئالیستی فقط به رویدادهایی می‌پردازد که در بیداری رخ می‌دهند. داستان کوتاه مدرن «با محوریت وقایعی کابوس‌وار و باورناپذیر، ولی در زمان و مکانی معمولی و باورپذیر به پیش می‌رود. اتخاذ این تکنیک به نویسنده مجال می‌دهد با این تکنیک، ساحتی بین خواب و بیداری را می‌کاود؛ قلمروی که از یک‌سو به ضمیر خودآگاه مربوط می‌شود و از سویی دیگر، به هراس‌ها و انگیزه‌های ناخودآگاه و از تلفیقی از واقعیت و کابوس زمینه‌ای مناسب برای پرداختن به معضلی آشنا و درعین‌حال غریب ایجاد کرده است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۴۳۲-۴۳۳).

در *داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک* که نقد کشمکش‌های درونی و احساسات و عواطف زنی است، نسبت به مردی، شروع داستان، شرحی از دلبستگی‌های او به مرد در اولین دیدار وی و آشنایی با همدیگر و دلبستگی‌هایی که داشته‌اند را روایت می‌کند. شرح داستان در ابتدا به‌گونه‌ای است که گویی در عالم واقعیت اتفاق افتاده است، ولی در میان واقعیت ذهنیات زن به‌صورت رؤیاگونه نمود دارد. زمانی‌که به پایان داستان می‌رسیم متوجه می‌شویم که داستان، شرح خواب‌گونهٔ راوی با استفاده از تک‌گویی‌های درونی و تلاطم‌های عاطفی و خیال‌پروری‌های او است که نویسنده با استفاده از این تکنیک، نوعی حاکمیت خیال بر واقعیت را در داستان به نمایش می‌گذارد:

«بعد از آن بود که رؤیاهایم شروع شدند. چیزی بین خواب و بیداری. چشم‌هایم را که می‌بستم خودم را می‌دیدم بر یک جای مرتفع در وسط یک معبد بزرگ با سقفی بلند نشسته‌ام و همهٔ اطرافم را زیر نظر دارم. از دور و برم بخارهای خوش‌بو و غلیظی بلند می‌شد. بدنم آن‌قدر سبک بود که فکر می‌کردم هر لحظه بخواهم می‌توانم پرواز کنم» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۸).

همان‌طور که در داستان ملاحظه می‌شود، برخی رویدادها واقعی نیستند، بلکه شرح احساسات زنی هستند که در عالم خیال و رؤیا پرورانده شده و خواننده با خواندن چند صفحه از داستان متوجه تقابل واقعیت بیرونی و افکار رؤیاگونهٔ شخصیت زن می‌شود که در ساحتی بین خواب و بیداری است. تعبیر رؤیاهای شیرین به کابوس‌های راوی، نشانگر سردشدن روابط بین آن‌ها است. شایان ذکر است در این‌گونه داستان‌ها، «نویسنده با تصویر کشیدن رؤیاها، کابوس‌ها و تداعی‌های ذهنی، شخصیت اصلی داستان به نمایش روان‌رنجوری و ضدقهرمان‌بودن او که از مشخصه‌های شخصیت اصلی داستان‌های مدرن است، می‌پردازد و خواننده پس از خواندن چند صفحه از داستان متوجه می‌شود آنچه می‌خوانده نه واقعیت، بلکه انعکاس هراس‌ها و آرزوهای کام نیافتهٔ شخصیت اصلی در رؤیاهایش بوده است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۰-۳۳).

«آن شب بعد از مدت‌ها دوباره در رؤیاهایم دیدمش. در پای آن جایگاه بلند نشسته بودم و انتظار او را می‌کشیدم. هیچ‌چیز مثل قدیم نبود. تاج گل، روی سرم پژمرده شده بود. بیشتر برگ‌هایش ریخته بود... لباس حریرم پاره‌پاره بود...» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۱۱).

در داستان *غریبه‌ای در اتاق من*، زن هنگام بلندشدن از خواب با صحنه‌ای روبه‌رو می‌شود که نمی‌تواند به‌راحتی واقعیت را از غیرواقعیت تشخیص دهد. واقعیت و خیال درهم‌آمیخته و تفکیک‌ناپذیر است. زن با بیدارشدنش از خواب و گشودن چشم خود در اتاق خواب به تصور خویش از حضور مرد غریبه‌ای در کنار خود هراسان است و نوعی احساس ترس و ناامنی در وجود وی نمایان می‌شود. در پایان داستان می‌بینیم زن بدون اینکه علتی بیان کند، درمانده و به‌ناچار در کنار مرد به رختخواب می‌رود. در این داستان، نویسنده با بیان وضعیت هراسان زن و تنها آنچه از انعکاس رویدادها در ذهن شخصیت زن در داستان بیان می‌شود، کانون توجه خواننده قرار می‌گیرد. این تکنیک نویسندهٔ مدرنیست از جمله ویژگی‌های داستان‌های مدرن محسوب می‌شود.

«به طرف چپ که چرخیدم، گرمی جسمی را زیر بازوی راستم احساس کردم. چشم‌هایم را باز کردم. ناگهان نگاهم به صورت غریبه‌ای افتاد که در کنارم و در فاصله‌ای نزدیک خوابیده بود. صورتم مماس صورتش قرار داشت و با هر دم، گرمی نفسش را به درون می‌بردم». «از جایم بلند شدم و بی‌اراده به طرف در اتاق دویدم. دستگیرهٔ در را با شدت پیچاندم، اما تکانی نخورد. نفسم از وحشت به شماره افتاد» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۴۰).

۴. زاویهٔ دید محدود، برجسته و معطوف به انعکاس احساسات درونی شخصیت‌ها

از نظر فرگوسن، «هدفی که داستان‌نویسان امپرسیونیست دنبال می‌کنند، توجه ویژه به ذهنیت منحصربه‌فرد شخصیت‌های اصلی داستان است. به‌همین دلیل، برای روایت داستان خود از منظری درون‌داستانی و از زاویهٔ دید اول‌شخص استفاده می‌کنند یا اینکه روش ذهنیت‌مرکزی را انتخاب می‌کنند» (فرگوسن به نقل از پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸۴). چنان‌که «تمام وقایع پس از عبور از فیلتر ذهن یکی از شخصیت‌ها و متأثرشدن از احساسات او به خواننده عرضه می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸۵).

همچنین فرگوسن معتقد است: «در داستان کوتاه امپرسیونیستی، حتی بیش از رمان امپرسیونیستی، نویسنده خود را درون داستان پنهان می‌کند و کل داستان را از تجربهٔ ذهنی شخصیت‌ها از رویدادها و تأثیری که از آن‌ها پذیرفته‌اند با استفاده از روایت اول شخص یا به تعبیر هنری جیمز «ذهنیت مرکزی» بیان می‌کند. این تأکید بر ذهنیت، به‌ناچار بر درون‌مایه‌های داستان‌های مدرن مانند انزوا، انحراف، تلاش برای هویت‌سازی و یکپارچگی شخصیت تأثیر دارد» (فرگوسن، ۱۹۸۲: ۱۵).

دیدگاه یا زاویهٔ دید، روش نویسنده را در روایت داستان نشان می‌دهد. «دیدگاه می‌تواند از نوع دانای کل نامحدود (سوم‌شخص)، دانای کل محدود، دانای کل نمایشی، اول شخص و دوم شخص، تک‌گویی درونی و بیرونی باشد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۷۸). «نویسندگان داستان کوتاه مدرن ترجیح می‌دهند از راوی سوم شخص دانای کل یا دانای محدود استفاده نکنند؛ زیرا راوی دانای کل، رفتار شخصیت‌ها را داوری می‌کند و لذت تفکر و کشف را از خواننده سلب می‌کند. از این‌رو در بسیاری از داستان‌های مدرن، خواننده به‌طور مستقیم شنوندهٔ تک‌گویی‌های درونی شخصیت اصلی می‌شود و هیچ راوی‌ای در کار نیست که این تک‌گویی‌ها را قضاوت کند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۵).

مهرنوش مزارعی با استفاده از تکنیک‌های رایج جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی شخصیت‌ها، زاویهٔ دید را عموماً در داستان‌های خود محدود می‌سازد و شرحی غیرمستقیم از احوال درونی شخصیت‌ها ارائه می‌دهد.

در این داستان‌ها، زن به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، ابتدا با استفاده از جریان سیال ذهن و تداعی معانی و مرور آشفتهٔ خاطرات گذشتهٔ خود، خواننده را در جریان حوادث پیشین و عوامل مؤثر در ایجاد تأملات روحی خود قرار می‌دهد؛ آنگاه با بهره‌گیری از تک‌گویی‌های درونی نیز حالات روحی خود را که مجموعه‌ای از تنهایی‌ها، سردرگمی‌ها و افسردگی‌های اوست، نمایش می‌دهد. داستان‌های *غریبه‌ای در اتاق من* و *داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک* را می‌توان شرح ذهنیات و حالات روانی شخصیت اصلی داستان دانست که در آن‌ها با استفاده از

شیوهٔ تک‌گویی خواننده را در جریان عواطف و افکار شخصیت اصلی قرار می‌دهد. تمام ماجرای داستان پس از عبور از ذهن راوی -که اغلب شخصیت اصلی داستان است- موجد احساساتی در خواننده می‌شود.

در این داستان‌ها، نویسنده (حضور) خود را پنهان کرده و کل روایت را از منظر درون داستان بازگو می‌کند تا استنباط ذهنی شخصیت‌ها از رویدادها را نشان دهد. راوی یا شخصیت اصلی در این داستان، زنی تنها است که با بیان آنچه در ذهن دارد، داستان را روایت و به نمایش می‌گذارد و «خواننده را با یک تجربهٔ واحد برحسب یک حالت ذهنی به خود معطوف می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۷۵).

«محدودشدن زاویهٔ دید به ادراک‌ها و تأملات یک شخصیت غالباً باریک‌بین و زودرنج (چه از طریق زاویهٔ دید اول شخص یا از طریق ذهنیت‌مرکزی) و برجسته‌شدن این زاویهٔ دید در فرایند روایت، خودبه‌خود نگرش‌ها و احساسات شخصیتی را به نمایش می‌گذارد که با جهان پیرامون خویش در تعارض قرار دارد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸۶).

«اول من به او نگاه کردم. البته زیاد هم مطمئن نیستم. شاید هم او شروع کرد. خیلی مشکل است به یاد بیاورم کدام‌یک از ما پیش‌قدم شد» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۷).

نویسنده در این دو داستان با انتخاب این نوع زاویه، راوی زن را که شخصیت اصلی داستان است، در مرکز حوادث قرار می‌دهد و تمام رویدادهایی را که برایش پیش آمده است از زبان خودش به‌صورت حدیث نفس در داستان روایت می‌کند. هرآنچه زن بیان می‌کند، مبین افکار و عواطف درونی او است. در داستان‌های *خاکستری* و *ماهی*، زاویهٔ دید از نوع سوم شخص، ذهنیت‌مرکزی (دانای کل محدود) است.

در داستان *خاکستری*، مخاطب به ذهن شخصیت اصلی داستان (دخترک) وارد می‌شود. برای خواننده این ذهن آشفته و به‌هم‌ریختهٔ دخترک کانون توجه قرار می‌گیرد و او است (خواننده) که از حالات درونی و ذهنی شخصیت اصلی، احساس ناراحتی و تردید در عشق به مرد بارانی‌پوش یا تنفر از وی را درک می‌کند.

«حالا می‌رفت که او را ببیند؟ شاید هم از پشت سر، کار را تمام کند. اسلحه را از کیف بیرون بیاورد و در یک لحظه از پشت، نه، نه باید همان‌طور باشد که دیده بود. جلو می‌رود. چند کلمه صحبت می‌کند، بعد اسلحه را بیرون می‌آورد. درست در قلبش. باید از پهلو به زمین بیفتد» (همان: ۳۶). «وقت دارد که نقشه‌اش را دوباره بررسی کند. چطور است همین‌جا، دم در به کمین بنشیند؟ نه، بهترین جا همان است که قبلاً نشان کرده. به قدر کافی تاریک. تا که آمد از ماشین بیرون می‌رود، به او نزدیک می‌شود و تیراندازی می‌کند. نه، نه، خودش را معرفی می‌کند» (همان: ۳۷-۳۸).

در داستان *ماهی* نیز شیوهٔ روایت از طریق راوی سوم شخص و ذهنیت‌مرکزی، خواننده را از افکار آشفته و آلام ذهنی زن آگاه می‌کند.

«به‌جز او، ماهی تنها جنبندهٔ اتاق بود. جفت ماهی دو هفتهٔ پیش مرده بود. وقتی مشغول کاری بود، ماهی از داخل ظرف به او زل می‌زد» (همان: ۴۴).

۵. نقش پیرنگ‌های حذفی و استعاری در داستان کوتاه مدرن

همان‌طور که پیدا است، در داستان‌های مدرن امپرسیونیستی برخلاف داستان‌های سنتی، به رعایت اجزای ساختاری پیرنگ توجه نمی‌شود. به همین سبب است که «غالباً نمی‌توان وقایع داستان‌های امپرسیونیستی را به سهولت یعنی منطق علت و معلولی به هم مرتبط کرد و خلاصه‌ای از آن به‌دست داد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸۷). براساس نظریهٔ فرگوسن، ما دو نوع پیرنگ داریم: ۱. پیرنگ حذفی؛ ۲. 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. فرگوسن روش اول را «پیرنگ حذفی» و روش دوم را «پیرنگ استعاری» می‌نامد (همان: ۲۸۸). فرگوسن 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 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 قابل‌پیش‌بینی پیرنگ از هر بخش از داستان، مشخصهٔ بارز داستان کوتاه در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است» (فرگوسن، ۱۹۸۲: ۱۶).

۵-۱. پیرنگ حذفی

در داستان‌های مزارعی، پیرنگ به سبک و سیاق مدرنیستی خود به‌کار گرفته شده‌اند. در این داستان‌ها مؤلفه‌هایی مانند حذف عناصر متعارف و شناختهٔ پیرنگ سنتی مانند مقدمه‌چینی، گره‌افکنی و گره‌گشایی، بی‌توجهی به علت و اسباب وقوع حوادث و همچنین ارائه‌ندادن پیشینهٔ روشن از شخصیت‌ها و عدم ذکر نویسنده از برخی رویدادها موجب تحقق پیرنگ حذفی شده است. در حقیقت، مزارعی با بهره‌گیری از انواع پیرنگ‌های حذفی و استعاری می‌کوشد که به‌طور غیرمستقیم به مسئلهٔ حقوق زنان در جوامع مدرن و دفاع از آن‌ها به‌پا خیزد؛ چنان‌که

گویی حذف یک پیرنگ، نمایندهٔ حذف‌شدن حقی از حقوق زنان است که انسان مدرن با کوشش و درایت خود به این حقوق محذوف پی خواهد برد.

طبق نظر فرگوسن، کارکرد پیرنگ حذفی در داستان‌های کوتاه امپرسیونیستی را زمانی می‌توان بهتر فهمید که بکوشیم این داستان‌ها را با پیرنگ کامل (مانند داستان‌های سنتی) بازنویسی کنیم. به قول فرگوسن: «خواننده هنگام خواندن داستان‌های مدرن دارای پیرنگ حذفی مانند کارآگاهی است که عناصر اصلی پیرنگ‌های فرضی این داستان‌ها را به هم وصل می‌کند تا صورتی معقول و فهمیدنی به پیرنگ فعلی آن‌ها بدهد. دادن «صورتی معقول و فهمیدنی به پیرنگ» داستان‌های امپرسیونیستی سبب شکل‌گیری روایتی می‌شود که هرگز در خود این داستان‌ها به‌طور کامل گفته نشده است. بدین ترتیب، داستان کوتاه مدرن با به‌کارگیری صناعات امپرسیونیستی، همان کاری را می‌کند که متن واجد ارزش‌های ادبی باید بکند: بیان غیرمستقیم امر بیان ناشده» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۹۱).

نمونهٔ کاربرد این نوع پیرنگ را که برخی رویدادها ذکر نمی‌شود در داستان خاکستری می‌توان مشاهده کرد. در این روش با توجه به شروع بی‌مقدمه و روایت گنگ داستان و از اینکه راوی از بیان صریح و بی‌پرده اصل داستان امتناع می‌ورزد و با اشارات گذرا در بیان وقایع، بی‌آنکه توضیحات لازم و روشنگری دربارهٔ آن‌ها ارائه دهد، خواننده را در ابهام باقی می‌گذارد. از قتل پدر یاد می‌کند، اما علت آن را بیان نمی‌کند و فقط از انگیزه و تصمیم دختر برای کشتن مرد بارانی‌پوش صحبت می‌شود. در پایان داستان همین تصمیم به طرز نامشخصی رها می‌شود.

همهٔ این موارد در داستان‌های سنتی اپیزودهای مهمی از پیرنگ است که در داستان بدان پرداخت نشده و حذف شده است. این اپیزودها را مخاطب با توجه به شرایط شخصیت اصلی و اشارات گذرای او می‌تواند در ذهن خود بسازد. «در این روش، شخصیت‌ها درحالی‌که سرگرم کشمکش‌های درونی خود هستند، لایه‌های مختلف ذهنشان را که بیشتر در تضاد با یکدیگر است یا به نوعی در تعارض فرد با خودش است، نمایان می‌کنند که این روش نیز از دیگر ویژگی‌های داستان مدرن است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۱۲).

«بالاخره، آنکه با هم‌دستی‌اش پدر را کشته بودند، اعتراف کرده بود: اعدام انقلابی یک خائن» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۳۷).

«نه، نه، جلو نیا! چرا جلوی ماشین ایستاده‌ای؟ چرا کنار نمی‌روی؟ باید فرار کنم. نه نمی‌خواهم با تو روبه‌رو شوم» (همان: ۳۹).

در داستان *ماهی* نیز برخی از پیرنگ‌های اصلی داستان حذف شده است: چرا زن تنها است؟ چرا فرزندان خود را ترک کرده و علت جدایی از همسرش چیست؟ یا علت پاسخ‌ندادن به تلفن‌های مادرش چیست؟ این حذف‌کردن‌ها و معماگونه‌کردن‌ها از دیگر ویژگی‌های بارز

داستان‌های امپرسیونیستی است در جهت هدف نویسنده که فعال‌کردن ذهن خواننده و مشارکت وی در داستان مدرنیستی است. از سوی دیگر سبب می‌شود توجه مخاطب از دنبال کردن وقایع بیرونی به دنیای درون شخصیت اصلی معطوف شود.

۲-۵. پیرنگ استعاری

سطح ظاهری داستان‌هایی که واجد پیرنگ استعاری هستند، در حقیقت در حکم استعاره‌ای است برای لایه‌های ژرف‌تر که مضامین مهمی را در ارتباط با هستی انسان، روابط و مناسبات انسانی و... افاده می‌کند. در این روش، رویدادهایی که خواننده پیش‌بینی نمی‌کند یا رویدادهایی که با روند منطقی داستان همسو نیستند، جایگزین عناصر حذف‌شدهٔ پیرنگ می‌شوند. به عبارتی می‌توان گفت در این‌گونه داستان‌ها «مجموعه‌ای از ایماژها یا رخدادهایی که غالباً کم‌اهمیت یا نامرتبط به نظر می‌رسند، در داستان گنجانده می‌شوند که درواقع متناظر یا هم‌عرض با وقایعی در پیرنگ فرضی داستان هستند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۹۱-۲۹۵).

مزارعی در داستان‌های خود از این تکنیک روایی بهره جسته است. بیگانگی، تنهایی، انزوا و هراس از درون‌مایه‌های این آثار است که نویسنده در قالب پیرنگ‌های مختلف به آن‌ها پرداخته است؛ برای مثال در داستان *غریبه‌ای در اتاق من*، آنچه در سطح رویین داستان رخ می‌دهد از این قرار است: زنی که در حالت خواب و بیداری است، ناگهان مرد غریبه‌ای را در کنار خود در رختخواب مشاهده می‌کند. زن از مشاهدهٔ مرد سخت هراسان است. ناگهان چشمش به تلفن می‌افتد و فوراً از پلیس تقاضای کمک می‌کند، اما درنهایت ناگزیر می‌شود بنا بر شرایط زندگی شخصی خود هنگامی که مرد بیگانه دست‌های خود را می‌گشاید، به آغوش مرد غریبه بازگردد. داستان همین‌جا به پایان می‌رسد. شرح داستان در فصل زمستان و هوای بیرون سخت توفانی است. تمام شرح واقعیت‌های بیرونی، جنبه‌هایی از پیرنگ استعاری داستان هستند که افکار آشفتهٔ زن را به‌طور استعاری نشان می‌دهند.

تجربه‌گرایی یکی از ویژگی‌های اصلی داستان‌های مدرنیستی است. داستان *غریبه‌ای در اتاق من*، شرح زندگی نویسندهٔ زن مهاجر ایرانی است که از نظر فرهنگی و ارزش‌های سنتی تفاوت‌هایی میان فرهنگ ملی او و فرهنگ غریب مغرب‌زمین هست که بدان گرفتار شده و به‌ضرورت تن به غربت داده است و در کشور میزبان در پیله‌ای از تنهایی و بیگانگی خود از جامعه به سر می‌برد. نویسنده در این داستان رویدادهایی را بیان می‌کند که با روند منطقی داستان همسویی ندارد و این خواننده است که با احساسات خود و پیرنگ‌های استعاری یا نمادین موجود در داستان و از لایه‌های پنهان داستان آگاهی می‌یابد و به هدف اصلی نویسنده پی می‌برد.

در این داستان، رویدادهایی مانند لبخندی که مرد به زن می‌زند و اینکه مرد بیگانه او را به آغوش خود دعوت می‌کند، گویای فرهنگ بیگانه‌ای است که هرچند به آن پناه برده است، با ارزش‌ها و سنت‌های جامعهٔ زادگاه زن متفاوت است. مرد او را با آغوش باز می‌پذیرد و زن هم به‌ناچار برای ادامهٔ زندگی، وضعیت موجود را می‌پذیرد. نویسنده با روایت رویدادهای ظاهری و واقعیت‌های بیرونی به بازگویی واقعیت‌های درونی و ذهنی و وضعیت آشفته و بی‌قرار شخصیت زن که هیچ همسویی با رویدادهای بیرونی ندارد، می‌پردازد و این خواننده است که با تأمل در جزئیات ظاهراً نامرتبط در داستان به نمادین‌بودن و کارکرد استعاری آن‌ها پی می‌برد. این تداعی‌های معانی، از جذابیت‌های داستان امپرسیونیستی است که خواننده را مجاب می‌کند همه‌چیز منطقی به نظر برسد.

«به طرف چپ که چرخیدم، گرمی جسمی را زیر بازوی راستم احساس کردم. چشم‌هایم را باز کردم. ناگهان نگاهم به‌صورت غریبه‌ای افتاد که در کنارم و در فاصله‌ای نزدیک خوابیده بود. صورتم مماس صورتش قرار داشت و با هر دم، گرمی نفسش را به درون می‌بردم» «از جایم بلند شدم و بی‌اراده به طرف در اتاق دویدم. دستگیرهٔ در را با شدت پیچاندم، اما تکانی نخورد. نفسم از وحشت به شماره افتاد» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۴۲).

«از بیرون هنوز صدای توفان و باد به گوش می‌رسید. ذرات برف در اطرافم پراکنده بود» (همان: ۴۲). «اگر چشم‌هایش را باز می‌کرد، درست در تیررس نگاهش بودم» (همان: ۴۱). «لبخندی صورتش را پوشاند» (همان: ۴۲). «صدای آرام نفس‌های غریبه با زوزهٔ باد درهم آمیخته بود» (همان: ۴۱).

در داستان *ماهی* نیز تنهایی، درماندگی، افسردگی و بی‌انگیزه‌بودن زن برای ادامهٔ زندگی در کنار همسر و فرزندش و ترک خانواده را از طریق توصیف وضعیت ماهی درون تنگ می‌توان دریافت. هرچند نخست ممکن است به نظر برسد توصیف دقیق ماهی و شرایط او با پیرنگ اصلی داستان نامرتبط است، پس از اندکی تأمل می‌توان دریافت که به شکل استعاری در جهت بسط و پیشبرد پیرنگ اصلی است.

«به‌جز او، ماهی تنها جنبندهٔ اتاق بود. جفت ماهی دو هفتهٔ پیش مرده بود. وقتی مشغول کاری بود، ماهی از داخل ظرف به او زل می‌زد» (همان: ۴۴).

در این داستان، مردن جفت ماهی درواقع استعاره است برای جدایی و تنهایی زنی که از همسر و فرزندان خود جدا شده است. کم‌رنگ‌شدن رنگ ماهی نشانهٔ دیگری از بیمارگونگی و بدحالی او است. کثیف‌شدن آب تنگ و در پی آن به‌سختی نفس‌کشیدن ماهی نیز نمایانگر دشواری زندگی به سبب تنهایی و جدایی است. در پایان داستان نیز وقتی زن برای ماهی تنها

یک جفت می‌خرد و آب ماهی را عوض می‌کند، در حقیقت بیانگر رهایی او از تنهایی و یافتن شریک جدید برای زندگی است.

۶. نقش استعاری مکان و زمان

فرگوسن معتقد است در داستان‌های کوتاه مدرنیستی، حتی مکان نیز کارکردی استعاری پیدا می‌کند. به این صورت که علاوه بر دلالت‌های اولیه‌اش که تشریح جایگاه وقوع رویدادها به‌منظور ارتقای سطح واقع‌نمایی داستان است، از دلالتی ثانوی نیز برخوردار می‌شود. بدین صورت، توصیف مکان یا جایگزین اپیزودهای ناگفته از داستان می‌شود یا در راستای تقویت شخصیت‌پردازی یا القای درون‌مایه‌ای خاص به‌کار گرفته می‌شود (نک: پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹۱- ۲۹۸).

مهرنوش مزارعی در پرداختن به فضای داستان و ارائهٔ نمونه‌های هرچند کوتاه و جزئی از مکان و زمان در داستان‌های خود به سبک داستان‌های مدرن، همواره می‌کوشد نشان دهد چگونه مکان یک داستان یا زمان حاکم بر آن می‌تواند در توصیف درون‌مایهٔ داستان مؤثر واقع شود. در حقیقت مکانی که داستان بر بستر آن رخ می‌دهد، جایگاهی است که زن به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، تنهایی، انزجار و بیگانگی خود را هویدا می‌سازد. در داستان‌های منتخب، وجود برخی از عوامل زمینه‌ساز مانند پاییز، برف، توفان، آسمان ابری، دانه‌های برف، باد و... همگی نمونه‌هایی هستند که منعکس‌کنندهٔ فضای حزن‌آلود و آشفتهٔ زن در این داستان‌ها هستند. نمونه‌ای از برجسته‌کردن و انعکاس احساس درونی در داستان، داستان *غریبه‌ای در اتاق من* است. در این داستان که به شیوهٔ ذهنیت‌مرکزی و از کانون نگاه همین دختر روایت می‌شود، نوعی هم‌پیوندی عینی را نیز مشاهده می‌کنیم. بر همین اساس، هر اتفاق و پدیده‌ای در داستان همگام با ترس و بی‌قراری او رخ می‌نماید و بر وحشت او می‌افزاید: «توفان غوغا می‌کرد. دانه‌های درشت برف با باد به درون اتاق پرتاب می‌شد. با عجله خودم را از پشت پنجره کشیدم و به گوشهٔ دیگر اتاق پناه بردم. پشتم را تا حد امکان به دیوار چسباندم. طوری به آن فشار می‌آوردم که شاید در جایی دری مخفی باز شود و مرا در خود پناه دهد. تمام تنم از ترس و سرما می‌لرزید» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۴۰-۴۱). «از جایم بلند شدم و بی‌اراده به طرف در اتاق دویدم. دستگیرهٔ در را با شدت پیچاندم، اما تکانی نخورد. نفسم از وحشت به شماره افتاد» (همان: ۴۰). «از بیرون هنوز صدای توفان و باد به گوش می‌رسید. ذرات برف در اطرافم پراکنده بود» (همان: ۴۲). هدف نویسنده در پس تمام این توصیفات از زمان و فضای سرد و طوفانی، بازگویی و انتقال حالات درونی و آشفتگی زن و حالت ترس و بی‌قراری شخصیت اصلی داستان به خواننده است. درون‌مایهٔ داستان، تنهایی، ترس، بیگانگی، اضطراب

و... و فرایند خوانش این داستان سفری به دنیای درونی او و هم‌پیوندی بین واقعه‌ای در دنیای بیرونی (عینیت) و نیز القای همان احساس در ذهن خواننده است.

۷. روایت نامتوالی رویدادها

در داستان مدرن، دیگر مانند داستان‌های رئالیستی آغاز، میانه و فرجام وجود ندارد. معمولاً فرجام با ابهام همراه است. در شیوهٔ مدرنیستی، توالی داستان ازهم‌گسیخته و درهم‌تنیده است و اساساً آنچه اهمیت دارد، واقعه نیست، بلکه تأثیر واقعه در ذهن است. داستان مدرن محصول زمانه و ذهنیتی است که تربیت‌های دیرین در آن یکسره به‌هم ریخته‌اند. مدرنیته دورهٔ گسست و فروپاشی است (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸).

روایت نامتوالی رویدادها از دیگر ویژگی‌هایی است که فرگوسن در اشاره به داستان‌های مدرن امپرسیونیستی از آن یاد می‌کند. نویسندگان مدرن با ثبت ذهنیات و سیلان غالباً غیرارادی و نامنسجم خاطرات شخصیت‌های داستان، ساختاری مبتنی بر نداشتن انتظام و انسجام می‌آفرینند که زمان در آن، حالت سیال‌گونه پیدا می‌کنند. به‌عبارت دیگر، «نویسندهٔ مدرنیست که در پی بازنمایی آشفتگی فکری شخصیت اصلی است با شیوهٔ روایت‌کردن داستان، توالی زمان را بر هم می‌ریزد تا با این تمهید، توجه خواننده را به وضعیت روانی شخصیت اصلی معطوف کند» (پاینده: ۱۳۹۱: ۲۴).

مهرنوش مزارعی در داستان‌های خود گاه با بهره‌گیری از این تکنیک جدید، شخصیت اصلی داستان (زن) را در فضایی معلق میان گذشته و حال قرار می‌دهد. زن تنها و بیگانه از همان آغاز داستان دردها و خاطراتی را مرور می‌کند که در زمان حال نیز گرفتار آن‌ها است. گویی زمان در بخشی از داستان از حرکت خود بازمی‌ماند و حوادث گذشته و حال با هم آمیخته می‌شوند تا اندوه و تنهایی زن معاصر را به‌درستی در همهٔ زمان‌ها نمایش دهند.

از میان داستان‌های مذکور، داستان *خاکستری* جریان سیال ذهن راوی و تداعی خاطراتی مربوط به زمان‌های دیگر است که گاهی به ذهن او خطور می‌کند و دوباره به زمان حال بازمی‌گردد.

«زن ساکت نگاهش را به زیر انداخت. مرد از عشق گفته بود. گفته بود دوستش دارد... مرد باید بداند آنچه را او سال‌ها از دیگران پنهان کرده است. باید بفهمدش اگر می‌خواهدش به همان اندازه که او دوستش دارد. مرد نگاهش کرده بود؛ بی‌هیچ سخنی. به او گفته بود از آن همه سال بی‌خوابی...» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۳۵).

«باید فرار کنم. نه این خاکستری نیست! چه نوازشگر نگاهش می‌کند. کنار برو! دور شو!... دستانت را به دورش حلقه نکن. سرش را بر شانه‌ات نگذار ...» (همان: ۳۹).

۸. لحن و سبک غنایی

فرگوسن 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 به‌کارگیری هنرمندانهٔ واژه‌ها از طریق کاربست صنایع بدیعی که بیشتر در شعر کاربرد دارند و نیز آفرینش قالب‌های نحوی یا آوایی خاص به‌منظور ایجاد لحنی متناسب با موضوع داستان می‌داند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۹۹).

روش سخن‌گفتن در روایت را به‌طور خلاصه زبان می‌گویند. «ممکن است مستقیماً متعلق به نویسنده باشد یا راوی انتخابی او. در زبان از آرایه‌هایی مانند استعاره، تشبیه، نماد، اسطوره، قیاس و نشانه استفاده می‌شود و ممکن است به ایجاز، اطناب، وصف، طنز، زبان محاوره‌ای و کنایی گرایش داشته باشد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۹۸).

در داستان‌های مزارعی بهره‌گیری از این عنصر زبانی رنگ ویژه‌ای به داستان‌های او بخشیده و در جهت نمایش تنهایی و انزوای شخصیت‌ها سهم بسزایی داشته است. به‌طورکلی در داستان‌های *ماهی*، *غریبه‌ای در اتاق من*، *خاکستری* و *داستان یک جنایت هولناک*، مزارعی با به‌کارگیری واژگانی رسا و هنرمندانه، ضمن آفرینش قالب‌های نحوی یا آوایی خاص در ایجاد لحنی مناسب با موضوع داستان و کنش‌های درونی هریک از شخصیت‌ها در داستان‌ها و با پرداختن به سبک ساده‌نویسی، رنگ و حال‌وهوای عاطفی و متمایزی را برای خواننده روایت می‌کند که موجب برجسته‌شدن سبک شده است که می‌توان در این پژوهش بدان پرداخت.

در ادامه به برخی از موارد کاربست صنایع بدیعی که از اسباب بنیادین لحن غنایی در داستان‌های مزارعی است، نمونه‌وار اشاره خواهیم کرد.

۸-۱. ایجاز و فشرده‌سازی

نمونه‌های ایجاز در متن داستان *غریبه‌ای در اتاق من*:

«نگاهی به من انداخت و بازوانش را برایم باز کرد. از جایم بلند شدم و در چندقدمی ایستادم. با تعجب به من نگاه کرد. از بیرون هنوز صدای توفان و باد به گوش می‌رسید...» (مزارعی، ۱۹۹۳: ۴۲).

در داستان *خاکستری*:

«کنار برو. دور شو. این‌طور نگاهم نکن. از پشت ماشین کنار برو. نمی‌خواهد دوباره تو را ببیند. چه‌کار می‌کنی؟ حق نداری وارد ماشین شوی. باید در را قفل کنم. برگرد. با او حرف نزن...» (همان: ۳۹).

۸-۲. کنایه

«نفسم از وحشت به شماره افتاد» (همان: ۴۰).

«مادرجون تو دل سنگ داری مگه؟ نداری که. پس چطور می‌تونی دوام بیاری؟» (ماهی: ۴۴).

«اول نگاهمان تنها برای لحظه‌ای کوتاه و بدون اینکه در من احساسی برانگیزد، به هم دوخته می‌شد» (همان: ۷) (دوخته‌شدن نگاه‌ها به هم: کنایه از خیره‌شدن به یکدیگر).

«یک روز وقتی که از کنارم رد شد، همان‌طور که بدن‌هایمان به هم نزدیک شده بود و نگاه‌هایمان به هم گره خورده بود، دستم را دراز کردم و دستش را گرفتم» (همان: ۱۰) (گره خوردن نگاه‌ها به هم: کنایه از سخت به‌هم‌نگریستن از روی عشق و علاقه).

۸-۳. تشخیص

«توفان غوغا می‌کرد» (همان: ۴۰).

۸-۴. استعاره

«اگر چشم‌هایش را باز می‌کردم، درست در تیررس نگاهش بودم» (همان: ۴۱).

«لبخندی صورتش را پوشاند» (همان: ۴۲).

«صدای آرام نفس‌های غریبه با زوزهٔ باد در هم آمیخته بود» (همان: ۴۱).

۸-۵. حسامیزی

«صدای خشنی از آن طرف تلفن جواب داد» (همان: ۴۱).

«باریک، بلند با سبیل پرپشت، موهای سیاه، نگاه سرد و بارانی خاکستری» (همان: ۳۶).

«یک‌چیز خوب و شیرین که با تمام سلول‌های بدنم احساسش می‌کردم» (همان: ۸).

«شیرینی نگاه و شادی نزدیک‌بودنش را از خاطره‌ام برد» (همان: ۱۱).

«اما بعدها متوجه شدم آن بو وحشی‌تر و قوی‌تر از بوی هر ادکلنی است» (همان: ۸).

۸-۶. تشخیص

«رؤیاهای خوب و لذت‌بخش از من دور شده بودند که انگار قرن‌ها از آن می‌گذشت» (همان: ۱۱).

۹. نمادگرایی

یکی از ویژگی‌های داستان مدرن که آن را به شعر نزدیک می‌کند، نمادپردازی اثر است. آنچه برای نویسندهٔ داستان کوتاه از اهمیت اساسی برخوردار است، این است که «به‌جای تلاش برای بازنمایی احساسات شخصیت‌های داستان در قالب واژگان انتزاعی و مبهم، بتواند همان عواطف را برای خواننده با استفاده از تخیل و همسان‌کردن آن‌ها با نمادهای عینی، منتقل کند»

(مارتین، ۱۹۸۷: ۳۴). بنا بر تعریف و ویژگی‌های نماد، چندین نماد عمده در داستان‌ها از رنگ‌ها به‌خصوص رنگ‌های بنفش، مشکی و خاکستری و نیز پدیده‌های طبیعی مانند توفان و برف وجود دارد که تکرارشان به حدی است که بتوان آن‌ها را نماد نامید؛ چنان‌که در داستان‌های *غریبه‌ای در اتاق من* و *خاکستری*، وجود رنگ‌های خاکستری و قرمز کارکردی نمادین پیدا کرده‌اند. «نماد باید با دقت انتخاب شود. در حقیقت باید برای مفهومی که از آن برگرفته شده، بهترین انتخاب باشد تا بتواند دریافتی ظریف و هوشمندانه به‌وجود آورد» (فولادی‌نسب، ۱۳۸۶: ۲).

رنگ خاکستری: با رنگ خاکستری معمولاً اندوه، افسردگی و ناامیدی تداعی می‌شود. به عقیدهٔ لوشر، رنگ خاکستری از نظر روانی، «کاملاً عاری از هر محرک یا گرایش روانی، بدون تیرگی است. نه ذهنی است، نه عینی، نه اضطراب‌آفرین است و نه آرام‌بخش» (لوشر، ۱۳۹۵: ۷۴). در داستان *خاکستری*، کاربرد واژهٔ خاکستری به‌تنهایی در عنوان و مکرر در متن داستان از جمله واژه‌هایی است که علاوه بر معنای بارانی خاکستری، یادآور اندیشهٔ روان‌شناسان از رنگ خاکستری است. خاکستری‌بودن لباس نماد آمیزه‌ای از عشق و کینهٔ مفرط است که در این رنگ تعدیل می‌شود و بازگوکنندهٔ دنیایی است که در آن انسان‌ها دچار لغزش‌هایی می‌شوند و تلخی‌هایی را در زندگی تجربه می‌کنند، ولی به مرور زمان از دنیای تاریک گذشتهٔ خود خارج می‌شوند و با تغییر افکار خود، در دنیای روشن و تازه‌ای سیر می‌کنند.

«خودش است! قدبلند، باریک با همان بارانی خاکستری. آرام بگیر. حالاست که از قفسه سینه بیرون بزنی. اما موهایش! نه، موهایش سیاه و پرپشت نیست. کنار شقیقه‌ها ریخته و بقیه خاکستری» (همان: ۳۸).

رنگ قرمز: رنگ قرمز نشانگر یک شرایط جسمانی به‌کاربردن انرژی است. نبض را سریع می‌کند، فشارخون را بالا می‌برد و تنفس را بیشتر می‌کند. «قرمز بیانگر نیروی حیاتی، فعالیت عصبی و غددی است؛ بنابراین معنای آرزو و تمام شکل‌های میل و اشتیاق را دارد. قرمز یعنی محرک، اراده برای پیروزی و تمام شکل‌های شور زندگی و قدرت از تمایلات جنسی گرفته تا تحول انقلابی. قرمز یعنی «تأثیر اراده» یا «قدرت اراده» (لوشر، ۱۳۹۵: ۸۶).

«قرمز یعنی داشتن آرزوهای بسیار، شور و شوق زندگی، تهور و قدرت اراده» (همان: ۲۵۴).

در داستان *ماهی*، قرمزی ماهی نمادی از شور به زندگی و شرایط بهتر برای زن است.

رنگ زرد: در *داستان یک جنایت هولناک*، زردشدن کارت‌پستال‌ها، نماد ازبین‌رفتن حس اعتماد و عشق و علاقهٔ قبلی و درنهایت عملی‌کردن یک تصمیم جدید است.

«یک روز وقتی که از کنارم رد می‌شد، همان‌طور که بدن‌هایمان به هم نزدیک شده بود و نگاهایمان به هم گره خورده بود، دستم را دراز کردم و دستش را گرفتم، اما همین که

انگشت‌هایمان به هم رسید و فلز سرد و زردرنگ حلقه‌هایمان با هم تماس پیدا کرد، ناگهان اطرافم را تاریکی مطلق فراگرفت و سرمای شدیدی به من هجوم آورد و باران شدیدی از سنگ‌های ریز و نوک تیز از هر طرف به‌سویم پرتاب شد. شدت ضربات به‌قدری بود که تمام بدنم را به درد آورد و کبودی و کوفتگی تا مدت‌ها در تنم باقی ماند» (مزارعی، ۱۳۸۲: ۱۰).

در این داستان، تاریکی نماد یاس و ناامیدی، سرما نماد وحشت و ترس، و سنگ‌ریزه‌ها نماد اضطراب و آشوب درونی است.

برف و توفان: برف و توفان در داستان *غریبه‌ای در اتاق من* و *داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک* می‌تواند نمادی از ترس، هراس و آشفتگی از اوضاع نابسامان زندگی زن باشند.

در این دو داستان، عواطف درونی زن با فضای بیرونی کاملاً همسان است و گویی هم‌زمان گرفتار سرمایی از درون و بیرون شده است.

در *غریبه‌ای در اتاق من*: «به طرف پنجره رفتم، آن را با سرعت باز کردم و دست‌هایم را روی تیغهٔ دیوار گذاشتم. بدنم را قدری بالا کشیدم و بیرون را نگاه کردم. تا کف خیابان چندین طبقه فاصله بود. توفان غوغا می‌کرد. دانه‌های درشت برف همراه با باد به درون اتاق پرتاب می‌شد. با عجله خودم را از پشت پنجره کنار کشیدم و به گوشهٔ دیگر اتاق پناه بردم» (همان: ۶۴).

در انتها می‌توان به عنوان خلاقانه و مدرن داستان‌ها نیز اشاره کرد.

۱۰. عنوان داستان

عنوان داستان برچسبی است که نویسنده به یاری آن، داستان خود را از سایر داستان‌ها متمایز می‌کند. یک نام خوب برای آنکه یک اثر اقبال عامه یابد ضروری است. یافتن عناوین خوب به‌راستی دشوار است. 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 تخیل خویش آزادی مطلق بدهد. به داستان و شخصیت‌هایی که در آن‌اند، بیندیشد و از آن‌ها الهام بگیرد و به آن از دید یک خواننده بنگرد» (یونسی، ۱۳۶۵: ۱۰۰).

عنوان در داستان‌های مزارعی نمایان‌گر همان مضمون پنهان در داستان‌های او است. در حقیقت عناوین داستان‌ها می‌توانند روایت‌گر جزبه‌جز وقایع داستان باشند که نویسنده با انتخاب آگاهانهٔ خود آن‌ها را برگزیده است. چنان‌که در داستان *غریبه‌ای در اتاق من*، مزارعی با انتخاب آگاهانه و روان‌شناسانهٔ خود از عنوان داستان، در همان نگاه نخست خواننده را تسخیر می‌کند و با استفاده از دو کلمهٔ مهم «غریبه» و «اتاق من»، به مفهوم تنهایی و بیگانگی زن در نزد نزدیک‌ترین افراد زندگی و در خصوصی‌ترین مکانی که در آن قرار دارد، پرداخته است.

در داستان *خاکستری*، عنوان داستان با توجه به درون‌مایهٔ آن که آمیزه‌ای از تردید، شک و سردرگمی یک دختر جوان است، با هویت و شخصیت مردی که بارانی خاکستری‌رنگی بر تن دارد، کاملاً همخوانی دارد. این مرد که به‌نوعی هم قاتل پدر دخترک و هم عاشق او به‌حساب می‌آید، در حقیقت به‌صورت نمادین، ترکیبی از دو رنگ سیاه‌وسفید را با خود دارد که با رنگ خاکستری در عنوان داستان همسانی و همخوانی دارد.

در داستان *ماهی*، عنوان ماهی، نمادی از زندگی است که با زندگی شخصیت داستان و تصمیمی که برای زندگی شخصی خود دارد، با تغییرات در ظرف ماهی و پیداکردن جفتی برای آن، ذهن را به‌سمت پیرنگ استعاری موجود در آن هدایت می‌کند، ارتباط مستقیم دارد.

نتیجه‌گیری

نتایج تحقیق نشان می‌دهد مزارعی توانسته است با بهره‌گیری از اصول و مؤلفه‌های حاکم بر داستان‌های کوتاه مدرن، به بیان اصل جایگاه اساسی زنان در دنیای مدرن و نیز شرح مسائل مربوط به آن‌ها بپردازد. موضوعاتی از قبیل بیان تنهایی‌ها، انزوا، اضطراب، بیگانگی زنان از افراد و جامعه، خیانت‌های مردان در حق زنان، شرح حقوق پایمال‌شدهٔ زنان و سردرگمی آن‌ها در جوامع مردسالار، از مهم‌ترین مسائلی هستند که نویسنده به‌طور غیرمستقیم و با استفاده از شیوه‌های مختلف نظیر روایت نامتوالی رویدادها، کاربرد استعاری مکان، بیان داستان به‌منزلهٔ طرحواره‌ای کمینه و نیز توجه به احوال درونی راوی (زن) به‌طور مداوم بر آن‌ها تأکید می‌کند. آغاز داستان‌ها مانند پایان آن‌ها ناگهانی و مبهم است؛ چنان‌که در پایان داستان خواننده احساس می‌کند داستان همچنان ادامه دارد و هیچ‌چیزی تمام نشده است. پیرنگ‌های حذفی و استعاری در آن‌ها با توجه به ساختار داستان و نیامدن اپیزودهای مهم، نمود کاملاً بارزی دارد. مکانی که داستان در آن اتفاق می‌افتد، برش‌هایی کاملاً محدود، انتخابی و عمیق هستند که در قالب استعاره‌ای، به‌منظور ارتقای سطح واقع‌نمایی داستان از دلالتی ثانوی نیز برخوردارند. از سوی دیگر، درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیت، عین و ذهن و خیال‌پروری‌ها در توصیف ساحتی خواب‌گونه با ساختار داستان‌های غنایی چارلز می و داستان امپرسیونیستی سوزان فرگوسن کاملاً مطابقت دارد. زاویهٔ دید محدود، و همراه با احساس‌های درونی شخصیت داستان است. درون‌مایه‌های هر چهار داستان، انزوا، بیگانگی، تنهایی، روان‌پریشی، تشویش و بی‌توجهی به حقوق پایمال‌شدهٔ زنان در جوامع مردسالاری است. زاویهٔ دید منتخب در دو داستان *غریبه‌ای در اتاق من* و *داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک*، اول شخص مفرد است که از این دیدگاه، ذهن و اندیشهٔ شخصیت‌ها به خوبی منعکس شده است. داستان‌های *ماهی* و *داستان غم‌انگیز یک جنایت هولناک* به‌صورت طرحواره‌ای کمینه است که نویسنده در این تکنیک با ذکر تنها

واقعیت‌های بیرونی جزئی و محدود با کاربست حداقلی واژگان با استفاده از شیوهٔ ذهنیت‌مرکزی، خواننده را در جریان افکار و حالات روحی شخصیت‌های اصلی قرارمی‌دهد. توجه به عنصر ضدقهرمان در هریک از داستان‌ها و نپرداختن نویسنده به تیپ‌سازی شخصیت‌ها، الگوی داستان را در این زمینه از داستان‌های پیشامدرن متمایز می‌کند. علاوه بر این، توجه نویسنده به لحن و سبک غنایی و نیز کاربرد نماد بر پیچیدگی زبانی داستان‌ها و تکثر و ابهام معنایی آن‌ها افزوده است. تداعی معانی 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 نویسنده به روایت نامتوالی رویدادها و نبود انسجام روایی در داستان خاکستری، نداشتن قطعیت و بی‌قصگی در داستان‌های *غریبه‌ای در اتاق من* و *ماهی* سبب شده است علت وقوع برخی حوادث همچنان ناشناخته باقی بماند و سرنوشت قطعی شخصیت‌ها در هاله‌ای از ابهام قرار گیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.

اعزازی، شهلا (۱۳۸۰). *تحلیل ساختاری جنسیت؛ نگرشی بر تحلیل جنسیتی در ایران*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

برادبری، مالکوم (۱۳۹۳). *جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ*. ترجمهٔ فرزانه قوجلو. تهران: چشمه.

بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: علمی و فرهنگی.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.

ـــــــــــ (۱۳۹۰). *در جهان مدرن مدرنیستی*. تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیست، مدرن، پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۸۹). *گشودن رمان*. تهران: مروارید.

تسلیمی، علی (۱۳۹۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*. تهران: اختران.

توکلی، نیره (۱۳۸۲). «فرهنگ و هویت جنسیتی با نگاهی بر ادبیات ایران». *نامهٔ انسان‌شناسی*، ۳، ۳۶-۳۸.

چایلدز، پیتر (۱۳۸۳). *مدرنیسم*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: ماهی.

فولادی‌نسب، کاوه و مک‌کارتی، رگاکرامر (۱۳۸۶). «استفاده از نماد در داستان کوتاه». *رودکی*، *۱۸*، ۲۸-۳۴.

کادن، جی. ای. (۱۳۸۶). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمندفر. تهران: شادگان.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷). *پیامدهای مدرنیت*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۳). *تجدد و تشخص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید*. ترجمهٔ ناصر موفقیان. تهران: نی.

لوشر، ماکس (۱۳۹۵). *روان‌شناسی رنگ‌ها*. ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده. تهران: درسا.

محمودی، حسن (۱۳۸۶). «غریبه‌ای در اتاق من»، *روزنامهٔ شرق*، ۲۳.

مزارعی، مهرنوش (۱۳۸۲). *غریبه‌ای در اتاق من (مجموعه داستان)*. تهران: آهنگ دیگر.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). *صدسال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۳). *درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات*. تهران: رسش.

ولف، ژانت (۱۳۸۰). *زنان و ادبیات مدرنیته، زنان پرسه‌زن نامرئی، مدرنیته و مدرنیسم؛ مجموعه مقالاتی در سیاست، فرهنگ و نظریهٔ اجتماعی*. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: نقش‌جهان.

یونسی، ابراهیم (۱۳۶۵). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: سهروردی.

Ferguson, S. C. (1982). Defining the Short Story: Impressionism and Form. *Modern Fiction Studies*, *28*(1),13–24.

Martin, D. W. (1987). Chekhov and the Modern Short Story in English. *Neophilolgus*, *71*, 129–143.