

رمان مدرن، روایتی دیگرگونه و دیریاب

مجتبی دماوندی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران

فاطمه جعفری کمانگر**

محقق پسا دکتری قطب علمی حکمی و عرفانی دانشگاه اصفهان

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۸/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده

نویسندگان مدرن به دنبال یافتن راهی نو برای فراتر رفتن از محدوده‌های مخاطره آمیز تصنع و تکرار، پشت پا به ساختارهای خشک و تغییر ناپذیر گذشته زدند و با ملاحظه‌ی پیوندهای فلسفی مدرنیته و شکل ادبی آثار مدرن، آثار خود را تا جایی پیش بردند که گاه غیر قابل فهم به نظر می‌آیند. وجود ساختارهای ذهنی و تداخل آن با ساختارهای زبانی، توجه به ناخودآگاه، توجه به اندیشه‌های فلسفی جدید راجع به ماهیت زمان، نزدیک ساختن نثر به شعر، عدم قطعیت معنا و پایان گشوده، ورود دیدگاه‌های سمبولیستی و سوررئالیستی به داستان، گرایش به اساطیر کهن و... از جمله دلایلی هستند که دشوار فهمی را برای اینگونه آثار در پی دارند. با تمام این‌ها وجود این دشواری‌ها، هرگز دلیل بر غیر قابل فهم بودن این آثار نیست. بلکه با شناخت فنون به کارگرفته شده توسط نویسندگان مدرن و با درک روش خواندن این آثار می‌توان ساختار منسجم موجود در آنها را کشف کرد و به درک درستی از آنها نایل شد. پژوهش حاضر از سه محور زبانی، معنایی و ساختاری به بررسی دشواری‌های رمان مدرن و آنچه که منجر به این دشواری‌ها می‌شود می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: مدرنیسم، رمان مدرن، روایت پیچیده، زبان، معنا، ساختار.

*. E-mail: Dr.damavandi@yahoo.com

** E-mail: jafarikamangar@gmail.com

۱- درآمد

مدرنیته تحولات زندگی جدیدی است که پایه‌های آن بر خردورزی، نوآوری و به چالش کشیدن سنت‌ها نهاده شده است. تحولات مدرنیته تا آنجا که به مسایل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مربوط می‌شود، مستقیماً ارتباطی با پژوهش حاضر ندارد؛ اما این تحولات تنها در مقولات ذکر شده باقی نمی‌ماند و هنر و ادبیات را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد؛ تحولاتی که از آن به عنوان مدرنیسم یاد می‌شود. صنعتی‌گری، یافته‌های جدید علم زیست‌شناسی و روانشناسی، توجه به پیچیدگی‌های زمان، اندیشه‌ی نسبیت، خردباوری فلسفی، توجه به بدعت‌ها و ناشناختگی‌های جوامع شهری و بسیاری دیگر از ویژگی‌های مدرنیته، تأثیر انکار نشدنی‌ای بر شکل‌گیری هنر و ادبیات مدرنیستی داشته‌اند. ادبیاتی که به فراخور این ویژگی‌ها، شکلی متفاوت به خود می‌گیرد و به سمت تکلفی سنجیده و درون‌نگری‌ای ژرف حرکت می‌کند؛ تا جایی که این تکلف و دشوار فهمی جزئی و ویژگی‌های بلافصل ادبیات و در نتیجه رمان مدرن می‌شود که به فراخور آن تجزیه و تحلیل لازمه‌ی درک این نوع رمان‌ها را عمیق‌تر و خوانندگان این نوع رمان‌ها را محدودتر می‌سازد.

۲- پرسش‌های پژوهش

چه عواملی باعث ایجاد دشوارفهمی در رمان‌های مدرن می‌شوند؟
آیا شناخت عوامل دشوارفهمی رمان مدرن تأثیری در درک خوانندگان، از این نوع رمان‌ها دارد؟

۳- پیشینه‌ی پژوهش و ضرورت تحقیق

آثار بی‌شماری چون «طرح در رمان مدرن» (هانبول، ۱۳۸۳)، نظریه‌های روایت (مارتین، ۱۳۸۲)، کتاب ارواح شهرزاد (مندنی‌پور، ۱۳۸۳)، هستی در زمان خویشتن‌ها و راویان در فلسفه و ادبیات (لوید، ۱۳۸۰)، قصه‌ی روانشناختی نو (ایدل، ۱۳۶۷) و ... هر یک به بخشی از ویژگی‌های رمان مدرن و تفاوت‌های ساختاری یا محتوایی این نوع رمان با رمان‌های پیش از خود پرداخته‌اند و به تعدادی از دلایل دشوارفهمی این نوع رمان‌ها نیز اشاراتی داشته‌اند؛ اما هیچ یک از آثار یاد شده به طور مجزا و فراگیر دلایل دشوارفهمی رمان مدرن را مورد تجزیه و تحلیل قرار نداده‌اند و تنها به برخی از این ویژگی‌ها که در محدوده‌ی بحث مورد

نظرشان بوده است نظیر طرح، زاویه‌ی دید، نوع روایت، ذهن‌گرایی مفرط و... اشاره کرده‌اند. پژوهش حاضر با بررسی آثار مذکور و بسیاری از آثار دیگر با دیدی جامع‌تر دلایلی که دشواری درک و دریافت را برای این نوع رمان‌ها در پی داشته مورد بررسی قرار داده است و با ذکر شواهدی از آثار مدرن فارسی و غیر فارسی نشان می‌دهد که دیریابی در رمان‌های مدرن تعمد نویسندگان این آثار نیست؛ بلکه آنچه موجبات دشوارفهمی رمان‌های مدرن را فراهم می‌آورد بخشی از ویژگی‌های آنهاست که با شناخت آنها می‌توان بر دشواری‌های موجود در این رمان‌ها فائق آمد و به درک درستی از آنها نایل شد.

۴- چهار چوب مفهومی

تلاش نویسندگان مدرن، برای خلق هنری فراسوی خیر و شر، با تمام عناصر زیبایی‌شناسانه و پدیدارشناسانه، ادبیات مدرن را در جایگاهی متفاوت از ادبیات کلاسیک قرار می‌دهد. در اوایل قرن بیستم، مدرنیسم به تشویق سبک‌های هنرمندانه‌ای که حاصل آن از ساختار شکنی و ابهام ساخته شده بود می‌پرداخت. بر این اساس مدرنیسم، آن انواع جذاب ادبی و هنری را که برای خوانندگان نامحدودی ساخته و پرداخته شده بود در مضیقه نهاد؛ بنابراین در این دوره بهترین نوشته‌ها و آثار هنری، تنها در حیطه‌ی سلیقه‌بخشی از عموم جامعه دور می‌زد و مخاطبانی محدود داشت که می‌توان این امر را امری تراژیک برای ادبیات این دوره قلمداد کرد. (Wheale, 1995: 26) طبیعی است که با دگرگونی چشم‌اندازهای زیبایی‌شناختی ادبیات، عادت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی خواننده‌ی با انتظارات زیبایی‌شناسی کلاسیک به مبارزه طلبیده می‌شود؛ بنابراین وی، هنر و ادبیات مدرن را نازیبا یا مبهم می‌پندارد. وقتی این اتفاقات در زمینه‌ی رمان می‌افتد و خواننده‌ی آشنا به درک رمان کلاسیک، با رمانی مواجه می‌شود که هیچ یک از انتظاراتش را برآورده نمی‌کند، رمان را دشوار می‌یابد. اینگونه است که در قرن بیستم شکاف عمیقی بین رمان مدرن و رمان‌های نوشته شده بر سبک و سیاق قدیم‌واقع می‌شود؛ به طوری که طرفداران رمان مدرن، اینگونه رمان‌ها را عامه‌پسند قلمداد می‌کنند.

این امر یعنی ایجاد شکاف بین رمان مدرن و رمان عامه‌پسند، از شاخص‌ترین ویژگی‌های رمان مدرن در اوایل قرن بیستم بوده است. اکثر رمان‌هایی که مورد توجه روشنفکران بود عامه‌ی مردم درک درستی از آن نداشتند و رمان‌های پرتیراژ عامه‌پسند، توسط روشنفکران به دیده‌ی تحقیر نگریسته می‌شد. از طرفی از نظر عامه‌ی مردم نیز ادبیات برابر بود با ابهام و تصنع و خصلت‌های روشنفکرانه و گرایش به نگارش پر رمز و راز و مبهم. (کتل، ۱۳۷۴: ۱۲۵) با وجود این، رمان‌های مدرن با تعمد در به کارگیری ابهام و تصنع خلق نمی‌شوند؛ بلکه

این ابهام از آنجا نشأت می‌گیرد که در این نوع رمان‌ها، دیگر بیان مسایل اخلاقی و فلسفی و سایر حوادث قراردادی رمان‌های کلاسیک مورد توجه نیست و رمان نویس مدرن اگر هم بخواهد به بیان مسایل اخلاقی و فلسفی بپردازد باید آن را در قالب‌های زیبایی شناسی و رویا و با توجه به تداعی‌های آزاد ذهن و سیر بی نظم فکر بیان کند.

هنرمند مدرن با وارد کردن بعد تازه‌ای به رمان، ماجراهای داستانی را بر خط مستقیم پیش نمی‌برد، بلکه ماجراها به صورت شبکه‌ای از خطوط متنوع در می‌آیند که بر روی هم سوار می‌شوند و یکدیگر را قطع می‌کنند. ماجراها اغلب درهم پیچیده‌اند و گاهی به صورت کثیر الاضلاع و هزار لایه درمی‌آیند. در رمان مدرن ماجراهای داستانی را دیگر نمی‌توان با یک طرح ساده تصویر کرد بلکه باید تصویرهای پیچیده‌تر و گاه سه بعدی برای آن ترسیم نمود. سرگردانی، ویژه‌ی داستان‌های مدرن است، خواننده دیگر از یک طرف داستان وارد نمی‌شود و از طرف دیگر آن بیرون نمی‌رود؛ بلکه وارد دنیایی می‌شود که برای مدتی در آن سرگردان است و نمی‌داند به کجای می‌رود. (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۲، ۱۰۶۷) به همین دلیل نیز است که بسیاری از هنرمندان، مدرنیسم را هنری سری و خصوصی می‌دانند. ارتگا. ای. گاست (Ortega Y Gasset) در انسان زدایی از هنر می‌گوید: مدرنیسم در صدد جدا کردن مخاطب خود به دو دسته است: گروهی که آن را می‌فهمند و صناعات و حد و حدود آن را آموخته‌اند و گروهی که آن را نامفهوم و خصمانه می‌دانند. از این رو مدرنیسم نماینده‌ی نوعی دریغ‌کردن نو یا احتکار نیروهای هنری در برابر عوام است و همواره این اعتقاد را در خود می‌پرورد که هنر حاصلی ندارد غیر از این که خودش باشد. (برادبری، ۱۳۷۲: ۱۹) این پیچیدگی و ابهام خاص رمان‌های مدرن، تنها ویژه‌ی شکل‌های روایی و ساختارهای داستانی آنها نیست. بلکه واقعیات نیز در داستان مدرن بلافاصله قابل درک نیستند و زمان‌ها، مکان‌ها، اشخاص و ماجراها نیز در حالت تعلیق به سر می‌برند و رفته رفته در طی داستان از گنگی و ابهام آنها کاسته می‌شود. بنابراین رمان مدرن نه تنها از نظر فرم، بلکه از نظر محتوا نیز دیگرگونه است؛ پژوهش حاضر این دگرگونی منجر به دشوارفهمی رادر سه مقوله‌ی پیچیدگی‌های زبانی، معنایی و ساختاری مورد بررسی قرار می‌دهد.

۵- بحث و بررسی:

۵-۱ پیچیدگی‌های زبانی

در ادبیات مدرنیستی، زبان شفاف به شمار نمی‌آید؛ بلکه زبان جایگاه پیچیده و چندبعدی واقعی سازی ماست. زبان متراکم است و معانی متکثر و نیروهای تضمینی آن برای حواس

مبهم و پیچیده است و شکل دریافت ما از واقعیت‌سازی فرهنگی ضروری است. (اوحیدیان، ۱۳۸۸: ۳۳) رولان بارت (Ronald Barthes) در درجه‌ی صفر نوشتار کل ادبیات را از فلوبر تا به امروز مسأله‌سازی زبانی می‌داند. (بارت، ۱۳۷۵: ۲۵۵) البته این مسأله‌سازی به معنی تعمد در به‌کارگیری زبان دشوار، برای خلق رمان‌های مدرن نیست؛ بلکه در خلق این نوع رمان‌ها اهدافی نهفته است که خواه ناخواه این اهداف به پیچیدگی زبانی نیز منجر می‌شود.

عده‌ای معتقدند از آنجا که ارزش‌های حاکم بر این آثار با ارزش‌های حاکم بر جامعه بیگانه‌اند نویسندگان رمان مدرن از زبان سنتی رایج روی بر می‌گردانند و لذت را در بیگانگی و بیان نامتعارف می‌دانند. (افشار، ۱۳۸۴: ۱۸) طبق نظر مارتین هایدگر (Martin Heidegger) زبان هنوز وسیله‌ای برای افاده‌ی جهان به حساب می‌آید؛ اما هر چه می‌گذرد انتقال یک واقعیت مشترک از طریق واژه‌ها دشوار و دشوارتر می‌شود؛ زیرا به نظر می‌رسد که واژه‌ها با چیزهایی که قرار است توصیف کنند مطابقت ندارند؛ بلکه به قول تی. اس. الیوت (T. S. Eliot) شروع به «سردن» و «لغزیدن» می‌کنند. پست مدرنیست‌ها می‌گویند: واقعیت را تنها از طریق زبان می‌توان به چنگ آورد؛ اما مدرنیست‌ها معتقدند: چنین جهان مشترکی البته وجود دارد ولی زبان در حین تلاش برای احاطه بر این واقعیت، دارد متلاشی می‌شود. همه جا ابهام و کنایه و کژفهمی و توصیف ناپذیری رواج یافته و کلمات آنقدر معنی دارند که از مراجع خود جدا شدند و کنترل آنها مشکل شده است. این امر تا بدانجا ادامه پیدا می‌کند که افراد برای بیان معنای واضح و شرح و توصیف موثق، نیاز به کلنجار رفتن با قاعده‌های زبانی دارند. (چاپلندز، ۱۳۸۶: ۵-۷۴) در نگارش مدرنیستی، هر واژه تنها دلالتی مشخص ندارد؛ بلکه مبحث مجاز، استعاره، کنایه، تمثیل و ... دلالات معنایی واژگان را تا بی‌نهایت می‌رساند و تکثر زبانی را موجب می‌شود که به تبع آن فرد راحت‌تر با هر نوع مخاطبی ارتباط برقرار می‌کند. البته مشکل زبانی مدرنیسم تنها به این‌ها محدود نمی‌شود. عوامل بسیاری در ایجاد این دشواری و ابهام مؤثرند که از جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱-۱-۵ ذهن‌گرایی

مهم‌ترین عاملی که دشواری زبانی را برای رمان مدرن در پی دارد ذهن‌گرایی و تأکید بر بازتاب اندیشه، سیلان ذهن و روانشناسی شخصیت‌های داستانی در اثر است. موری روستون معتقد است: در هر زمان، در درون ذهن، یک تراکم کامل یا پیچیدگی پدیده‌های فکری، احساسی، امپرسیونی، دریافتی و ... وجود دارد که بیشتر آن‌ها زودگذر، ناپایدار، مبهم و غیر قابل تشخیص‌اند. در تقابل با این منطقه‌ی مبهم و وسیع ناخودآگاه، منطقه‌ی درخشان و محدود

خودآگاه قرار گرفته است. باید اینگونه فرض شود که بخشی از درک و دریافت یا اندیشه همیشه در نخستین منطقه‌ی ناخودآگاه ذهن حاضر است که به وسیله‌ی تلاش حواس و توجه می‌تواند به منطقه‌ی دوم ذهن یعنی خودآگاه کشیده شود (Roston, 2000: 153) و در نتیجه از سطح پیش تکلمی به سطح تکلمی بیاید؛ بنابراین برای بازتاب این فرایندهای پیچیده‌ی ذهنی، نیاز به زبانی است که قادر باشد این پدیده‌های سیال و زودگذر ذهنی را به بند درآورد و به عینه انعکاس دهد. از آنجا که رمان نویس در توجه به ذهن با لایه‌های چندگانه‌ی ذهنی مواجه است، برای بازتاب آن نیاز به زبانی چند لایه و چند بعدی است؛ در حالی که زبانی که به طور روزمره از آن استفاده می‌کنیم تک بعدی است و برای بیان مسایل ساده‌تر طراحی شده است و معیار مشترکی بین آن و ذهن وجود ندارد؛ بنابراین باید در تغییر ساختار زبان و نزدیک کردن آن به زبان ذهن، آن را از حالت تک بعدی خارج کرد و شکلی شبیه به ساختار ذهن به آن بخشید. اگرچه این کار در ابتدا ناممکن به نظر می‌رسید، اما پژوهش‌گران به این نتیجه دست یافتند که می‌توان با پژوهش در زبان، زبانی را خلق کرد که ویژگی‌های ذهن را داشته باشد، بر مبنای روانشناسی تنظیم شود و در آن امپرسیون و اندیشه حرف نخست را بزند؛ بنابراین نویسندگان مدرنیست، برای دستیابی به این امر، عقاید و احساسات را بدون توالی منطقی و بدون تفاوت قابل شدن بین سطوح مختلف واقعیت همچون خواب، بیداری و بدون نظم و ترتیب معمول بر سطح کاغذ آوردند. این امر منجر به خلق فنونی چون سیلان ذهن و تک‌گویی درونی شد که دشواری‌هایی برای رمان در پی داشته است. نمونه‌ای از این تحول زبانی در تک‌گویی‌های «کونتین» و در بازتاب ذهن مشوش اودر رمان خشم و هیاهو از ویلیام فاکنر عبارت است از:

«دالتون ایمز. تنها نجیب‌زادگی را از بین می‌برد. اثاثیه مربوط به نمایش. فقط کاغذ آهاری بعد دست بزن. اه، پنبه نسوز نه کاملاً برنزی رنگ. ولی او را در خانه نخواهم دید.» (فاکنر، ۱۳۵۳: ۱۱۱)

همچنین برای اینکه نویسنده، زبانی نزدیک به زبان ذهن بیافریند گاه حروف و کلمات و اسامی را به یکدیگر وصل و در هم آمیخته می‌کند و بدین ترتیب زبانی نزدیک به زبان خواب آفریده می‌شود که در آن خواب بیننده نمی‌تواند کلمات را درست ادا کند و تلاشش برای به زبان آوردن کلمات باعث بیان حروف، کلمات و جملات مبهمی نزدیک به کلمات و جملات مورد نظر می‌شود؛ (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۹) به طوری که گاه تشخیص آنها از کلمات و جملات واقعی مستلزم به کارگیری دقیق ذهن و فکر خواننده است. جیمز جویس (James Joyce) از این ترفند زیاد استفاده می‌کند سراسر رمان شب بیداری فینگن‌ها که شرح محتوای ذهن در

عالم خواب است مملو از واژگانی است که در یکدیگر تنیده شده‌اند و معانی چندگانه‌ای را مطابق با منطق خواب و خیال در خود دارند.

به عنوان مثال در ترجمه‌ی همان آغازین سطور این رمان، ترکیباتی نظیر «ناتان جو» برگردان «جوناتان»، «جنگ شبه خریزه» به جای «جنگ شبه جزیره»، «آرامریکا» به جای «آمریکا» و... بسیار مشاهده می‌شود که گویای پیروی جویس در استفاده از کلمات از منطق خواب و خیال است. (ر.ک. استیوارت، ۱۳۸۱: ۴۷)

یکی دیگر از ترفندهای جیمز جویس، استفاده از چمدان واژه (Portmanteau Word) است. یعنی واژه‌ای که از واک‌های چند واژه‌ی گوناگون ترکیب شده است؛ مانند واژه «اتوبوسفاله» در آخرین سطور رمان شب زنده داری فینگن‌ها که هم واژه‌ی «اتوبوس» و هم واژه‌ی «بوسفال» (اسب اسکندر) و هم ندای «هه» را در خود دارد. (همان، ۱۳۸۱: ۵۴) و هر کدام از این معانی که در نظر آورده شود بی ارتباط با منطق کلی داستان نیست. اما نویسندگان داستان‌های مدرن تنها به این امر بسنده نکردند؛ بلکه راه‌کارهایی را برای نزدیک ساختن زبان داستانی به زبان ذهن برگزیدند که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

۱-۱-۵ به هم ریختن نحو کلام

در مبحث مدرنیته و مدرنیسم، زبان جایگاه خاصی دارد. از یک طرف متصل به هرمنوتیک و از سوی دیگر مرتبط با ساختارشنکی و شالوده‌زدایی است. ساختار شکنان معتقدند: بسیاری از ساختارهای نحوی، معنایی، بافتاری و... مانع دریافت معنای حقیقی یک متن، یک موضوع یا زبان می‌شوند؛ بنابراین برای دریافت معنا و رسیدن به زبان صریح باید خود را از ساختارهای ذهنی معنایی و نحوی دور کرد. (نوذری، ۱۳۸۰: ۲۲۶) ویرجینیا ولف نیز قراردادهای ادبی این زمان را تصنعی و نحو و گرامر را اصولی زیر پا نهادنی می‌داند. (چاپلدرز، ۱۳۸۶: ۹۵) دلیل این امر نیز این است که در داستان‌های مدرن، واکنش عاطفی روانی شخصیت از سطوح پیش تکلمی آغاز می‌شود و سپس به سطوح منطقی می‌انجامد و از آنجا که در این داستان‌ها لایه‌های پیش از گفتار ذهن شخصیت، بی‌هیچ ملاحظه و نظمی بر روی کاغذ می‌آید و تمام تلاش نویسنده بر این است که تجارب ذهنی که در لایه‌های هزار توی ناخودآگاه ذهن شخصیت‌ها مدفون است بیرون کشیده شود و احساسات و ذهنیات شخصیت‌های داستانی کشف شود، به ناچار عقاید و احساسات، بدون توالی منطقی و با به هم ریختن نحو و ترتیب کلام آشکار می‌شود.

در این نوع رمان‌ها، توجه عمده بیشتر به سطح پیش تکلم یا صامت ذهن معطوف است که در آن منطق دستور زبان به دنیای دیگری تعلق دارد. پیشنهادی که ویرجینیا ولف نیز برای

انعکاس زبان ذهن ارایه می‌دهد بیانگر همین امر است: «بیایید ذرات را همچنان که در ذهن فرو می‌ریزند و به ترتیبی که می‌ریزند ثبت کنیم، بیایید با تمام از هم گسیختگی و عدم تجانس ظاهر آن، پا به پای نقشی رویم که هر منظر یا رویداد بر آن صفحه‌ی آگاهی می‌نشانند...» (ایدل، ۱۳۶۷: ۱۷۸).

نمونه‌های به هم ریختن نحو کلام در رمان‌های مدرن فارسی بی‌شمار مشاهده می‌شود. به عنوان مثال در تک‌گویی‌های موجود در رمان سفرشب از بهمن شعله و ر که بوی تقلید از رمان‌های خشم و هیاهو ویلیام فاکنر و اولیس جیمز جویس به سادگی از آن به مشام می‌آید مملو است از این عدول از هنجارهای نحوی:

«شکایت در مورد کالا پذیرفته نمی‌شود و روزی و شامی مسافرین محترم بی‌قوت تهقان کقاچی برای سوار شدن به درب خروجی همانطور که مهمان‌داران ما اینک نمایش می‌دهند» (شعله و ر، ۱۳۴۵: ۲۱۵).

۲-۱-۱-۵- زبان شعر گون و سمبلیک

در داستان مدرن در بسیاری از موارد، زبان از شکلی شاعرانه برخوردار است و منطق شعر در کنار منطق نثر حرکت می‌کند و با آن به نحوی متعادل ترکیب می‌شود. لئون ایدل معتقد است: از آنجا که یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های نویسندگی مدرن آفرینش انگاره‌های ذهنی است و این انگاره‌ها همراه و همگام با اندیشه و ادراک و روان است، رفته رفته نویسنده تبدیل به شاعری سمبولیست می‌شود و دست به ابداع زبانی می‌زند که توانایی نمایش چگونگی ذهن را داشته باشد؛ بنابراین داستان، آن تسلسل، انسجام یا نظم را که قصه نویسنده گذشته می‌کوشید بر قصه‌ی خود بیخشد از دست می‌دهد و در عوض حالت شعر قصه را فرا می‌گیرد. در این حالت با فوران درون ذهن هنرمند مواجه می‌شویم. چیزی که ووردزورث (Wordsworth) آن را طغیان ناگهانی احساس سرشار می‌نامید که در آرامش خاطر به دست می‌آید. (ایدل، ۱۳۶۷: ۱۷۴-۱۷۲)

ویرجینیا ولف در مقاله‌ای که در سال ۱۹۲۷ در سنجش کتاب روزنامه‌ی نیویورک هرالد تریبون به چاپ رساند اذعان داشت: آینده‌ی قصه به ناچار باید دارای اساس شاعرانه باشد و نثر باید دارای بسیاری از ویژگی‌های شعر شود. خانم ولف پیشنهاد مصالحه‌ی شعر و نثر را به میان افکنده بود؛ به معنی این که قصه «قدری از اعتلای شعر ولی بسیاری از طبیعت معمول نثر را در برگیرد.» (همان: ۱۸۷-۱۸۶) در اولیس (Ulysses) و شب بیداری فینگن‌ها از جیمز جویس، گاهی استعاره، تمثیل، جناس، صوت و تصویر آن قدر اهمیت پیدا می‌کند که توجه خواننده بیشتر به شکل تصویری و ظاهری کلمات معطوف می‌شود. در بسیاری از آثار ویرجینیا

ولف نیز شعر و نثر با یکدیگر در آمیخته‌اند و قطعات بی‌شماری را در میانه‌ی داستان می‌توان یافت که بی‌شبهت به شعر نیستند.

برخی از نویسندگان مدرن ایرانی نیز به این روش رفته‌اند. گلستان با تأکید، نثرش را به شعر نزدیک می‌کند و معتقد است ظرفیت زبانی فرم گرایانه در شعر بیش از داستان است. مدرسی در داستان یکلیا و تنهایی او (۱۳۳۴) برای بنیان مکتب اساطیری عشقی از نثر آرام کتاب مقدس استفاده می‌کند:

«غروب بر سینه‌ی خاموش افق پرده‌ی سیاه می‌زد. آسمان باز و متعجب روی هرچیز خمیده بود و ابانه تا کیودی آبادی‌های دور می‌رفت و گویی حرکت نمی‌کرد. ستارگان مانند الماس‌های ریز که از اعماق دریا به چشم بخورند بر چهره‌ی نیلی آسمان می‌درخشیدند و نم بهار روی علفزارها سنگینی می‌کرد.» (مدرسی، ۱۳۴۳: ۵)

بخش‌هایی از رمان شازده احتجاج گلشیری را نیز با اندکی تغییر می‌توان به شعر سپید تبدیل کرد:

«تیک و تاک بی انتها

و مداوم ساعت‌ها

تمام اتاق را پر می‌کرد

و بوی نا

و بوی فخرالنسا» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۶۱)

«تفت‌ها

با آویزه‌ها

و پرهایشان

آنجا بودند

آنطرف که کسی نبود

باد نمی‌آمد

پرهای سبز و سرخ بودند

یا سیاه...

سیاه بودند.» (همان: ۴۱)

نثر داستانی مدرن، برای نزدیک شدن به شعر ترفندهایی را به کار می‌گیرد که یکی از مهم‌ترین آنها گرایش به استعاره است. در ادبیات کلاسیک و به خصوص رئالیسم، گرایش به مجاز بیشتر از گرایش به استعاره وجود داشت اما ادبیات مدرن استعاره را بهترین راهکار برای نزدیک شدن نثر به شعر می‌داند.

می توان گرایش به استعاره در آثار داستانی مدرن را بر مبنای این نگرش ارسطو دانست که وی استعاره را به عنوان امریکه نقش عمده‌ای را در حیات ذهنی بازی می کند در نظر می آورد. به نظر ارسطو، استعاره وسیله‌ای است برای شکل بخشیدن به معنای نوین که با بازگویی حقایق قدیمی متفاوت است. وی معتقد بود واژه‌های نامانوس ما را به حیرت می اندازند و واژه‌های معمولی تنها چیزی را می رسانند که از پیش می دانستیم. اما از راه استعاره می توانیم چیز تازه‌ای را به دست آوریم. استعاره دربردارنده‌ی حرکت لذت بخشی از جانب ذهن است که با فهم آن دیگر به سختی می توان معنای استعاری و معنای لغوی را از هم جدا نگاه داشت (لوید، ۱۳۸۰: ۲۹۸).

جیمز جویس معتقد بود: اگر نویسندگان بخواهند زبانی بیافرینند که پیچ و تاب‌های ذهن را انعکاس دهد باید از زبانی شعرگونه که حاوی استعاره و نماد و تصویر است کمک بگیرند. (بیات ۱۳۸۷: ۱۰۲) رمان یاکوبسن نیز معتقد بود استعاره و مجاز به طرق بسیار متفاوتی با زبان بازی می کنند. اما برخلاف نویسندگان سیاسی و اجتماعی اندیش دهه ۱۹۳۰ که هوادار مجاز بودند مدرنیست‌های متأخر استعاره را اعاده کردند. (چایلدز، ۲۹: ۱۳۸۶-۲۷) نمونه‌هایی از استعاره که در نثر شاعرانه‌ی برخی از نویسندگان مدرن به فراوانی یافت می شوند عبارتند از:

«مثل مه میان مردمی که بهتر از هرکس می شناخت گسترده شده بود و آن مردم او را به شاخه‌های خود می افراشتند» (ولف، ۱۳۶۲: ۱۱).

«دنیا تازیانه‌ی خود را برافراشته است، کجا فرود خواهد آمد؟» (ولف، ۱۳۶۲: ۱۷).

«و ساعت روی میز سرگرم گفتن دروغ احمقانه اش بود» (فاکنر، ۱۳۷۶: ۱۵۹).

یکی دیگر از روش‌هایی که نثر داستانی را به شعر نزدیک می کند، آشنایی زدایی و تعمیم آن در مورد هر شکل آفرینش هنری است. آشنایی زدایی در هنر مدرن هم به شکل مربوط می شود و هم به درونمایه.

«تأکید مدرنیست‌ها بر آشنایی زدایی در شکل و گریز از زبان آشنا و دستیابی به لذت بیگانگی، آنان را پیشگامان واقعی نظریه پردازان فرمالیست و نظریه‌ی آشنایی زدایی قرار داد. اثر هنری مدرن در واقع نا آشناترین چیز هاست» برتولت برشت (Bertolt Brecht) از هنرمندان پیشگام مدرن بود که به کاربرد شگرد آشنایی زدایی توجهی ویژه داشت و معتقد بود: برای بیگانه کردن رویداد یا شخصیتی باید جنبه‌ی بدیهی و آشنا از آن رویداد یا شخصیت گرفته شود و کنجکاو و شگفت زدگی نسبت به آن برانگیخته شود (هاجری، ۱۳۸۴: ۱۴۹) با آشنایی زدایی یکی از اهداف مهم هنر مدرن جایگیر می شود و هنر از سطح پیش پا افتاده و همگان فهم خارج می شود. نمونه‌هایی از آشنایی زدایی را می توان در نثر شاعرانه‌ی ویلیام فاکنر در رمان خشم و هیاهو مشاهده کرد:

«هیچ پر شکسته‌ای نبود مگر آن که دو تا از آنها ولی نه دو تا آن طوری همان شب آدم به بوستون برود بعد صورت من صورت او لحظه‌ای آن سوی سقوط از میان تاریکی دو پنجره روشن صدای خشک و گریزان سقوط رفته صورت او و صورت من فقط می‌بینیم آیا دیدم خداحافظ نه اطاقک خالی از خوردن جاده خالی در تاریکی در سکوت پلی که میان سکوت و تاریکی و خواب قوس می‌زد آب تند و آرام خداحافظ نه» (فاکنر، ۱۳۸۳: ۲۲۳).

آشنایی زدایی را در ساختار جملات و در ترکیباتی نظیر «آن سوی سقوط»، «خوردن جاده خالی در تاریکی»، «صدای خشک و گریزان سقوط» و... می‌توان مشاهده کرد.

۲-۱-۵ فشرده سازی و ایجاز

یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی رمان نو که در دشوارفهمی رمان مدرن بی تأثیر نیست، پالایش رمان و فشرده‌سازی آن است. در رمان مدرن نباید سطرهایی وجود داشته باشد که در کلیت ساخت اثر بی تأثیر باشد و حذف آن هیچ خدشه‌ای بر شکل و محتوای اثر وارد نکند. در آثار رمانتیک‌ها سطرهای شعرگونه‌ای دیده می‌شد که امروزه در بسیاری موارد لفاظی‌های بی مورد به نظر می‌رسد و ذکر یا حذف آن هیچ تأثیر مثبت یا منفی‌ای در رمان ایجاد نمی‌کند؛ در حالی که در رمان مدرن به ندرت می‌توان سطرهایی را جا انداخت و باز به کلیت اثر پی برد. میلان کوندرا معتقد است: برای دریافت دنیای جدید به فن ایجاز و فشرده گویی نیاز است. اما در رمان باید حد و حدود طبیعت انسان رعایت شود؛ مثلاً نباید از حد و حدود حافظه فراتر رفت؛ به طوری که در پایان کتاب، آغاز آن به خاطر نیاید. این گونه رمان ارزش ساخت ندارد و از ریخت می‌افتد. به نظر وی آنچه که در رمان با ارزش است رهانیدن رمان از لفاظی رمان گونه و به عبارتی ایجاز و فشرده سازی رمان است (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۴۴-۱۴۲).

۲-۵ پیچیدگی معنایی یا محتوایی

ابهام ویژه‌ی داستان‌های مدرن، تنها در به کارگیری زبان مبهم نیست و تجلی این ابهام‌ها تنها در پیچیدگی‌های بیانی به دست نمی‌آید؛ بلکه در دنیای نویسنده‌ی مدرن، نویسنده‌گانی نظیر فرانس کافکا (Franz Kafka)، بسیار ساده نیز می‌نوشتند؛ به طوری که نشر کافکا در بسیاری از موارد به نثر اداری نزدیک می‌شده است. در آثاری نظیر این آثار، ابهام را باید در معنای اثر جستجو کرد نه در ظاهر آن؛ به طوری که خواننده با خواندن این آثار به این تصور می‌افتد که یقیناً طرح راستین روایی‌ای در لابه‌لای سطور وجود دارد و خواننده می‌پذیرد که

آنچه می‌خواند مهم نیست، بلکه نکته‌ی اصلی و مرکزی در جای دیگری نهفته است (هاجری، ۱۳۸۴: ۱۵۰).

بسیاری از نظریه پردازان رمان مدرن، برای انعکاس ساز و کار ذهن پیشنهاداتی را مطرح می‌کنند که بسیاری از این پیشنهادات به دشواری معنایی اثر می‌افزاید. رولان بارت از تعدادی از این روش‌ها برای نزدیک کردن زبان به دنیای ذهن نام می‌برد که برخی از آن‌ها در دشواری معنایی اثر بی تأثیر نیستند.

این راه‌کارها عبارتند از: قرار دادن عناصر ضد و نقیض و نامتعارف در کنار هم، تمایل به تصویرسازی عوالم درونی، از ضمیر ناخودآگاه گرفته تا کلیه‌ی فعل و انفعالات روحی و احساسی انسان و توجه به استنباط‌های فردی و شخصی (پارسی نژاد، ۱۳۸۳: ۴۷) البته آشفتگی نیز از عواملی است که به ابهام و چندگانگی معنایی اثر می‌افزاید.

هرینگتون در کتاب «قرن تصادفی» آشفتگی را بزرگترین خصیصه‌ی آثار ادبی قرن ما می‌داند و ادبیات قرن بیستم را تصویری از آشفتگی قلمداد می‌کند اگر چه بسیاری از نویسندگان معاصر علیه این آشفتگی قیام کرده باشند و بدان منظم‌ترین شکل ممکن را در زمان حال داده باشند (براهنی، ۱۳۶۲: ۴۰۱).

وجود درونمایه‌های متنوع و ورود محتوای دشوار فلسفی مدرنیته به رمان و سایر آثار مدرن نیز از سایر عواملی هستند که بر دشواری‌های معنایی می‌افزایند؛ اما دلایل بی‌شمار دیگری را نیز می‌توان در در دشواری معنایی رمان‌های مدرن دخیل دانست که برخی از آنها عبارتند از:

۱-۲-۵ بسیار معنایی متون مدرن

گذر از تک معنایی به بسیار معنایی از مهم‌ترین تحولاتی است که اندیشه‌ی مدرن پشت سر گذاشته است. شیوه‌ای که فروید (Ferud) و دیگران در تحلیل و بازخوانی اسطوره‌ی ادیپ به کار گرفته‌اند شیوه‌ای است که در هر بار خواندن، روایت تازه‌ای از آن به دست داده می‌شود. (یاوری، ۱۳۸۸: ۲۰۸) البته این تحول بزرگ و از بین رفتن اپیستمه‌ی بیانگری در پایان سده‌ی هجدهم اتفاق افتاد. در این زمان واژگان توان بیانگری و قدرت دلالت گون خود را از دست دادند. این جا به دقیق‌ترین تعریف میشل فوکو (Michel Foucault) از روزگار مدرن می‌رسیم: دورانی که بیانگر از بین رفتن انسان به عنوان ابژه‌ی اندیشه‌ی در حال شکل‌گیری یا اندیشمند یا شناسنده شناخته شد. در روزگار رنسانس چیزها را با همانندی به چیزهای دیگری شناختند. در عصر کلاسیک واژه‌ها بیانگر چیزها بودند اما در دوران مدرن تمایز میان واژگان و چیزها قطعی شده بود و اوج آن در روزگار ماست که به گفته‌ی سموتل بکت

(Samual Beckett) چیزها نام پذیر شده‌اند. زبان که در سده‌ی هفدهم با دستور زبان شناخته می‌شد به سخن تبدیل شد و به دلیل همین دگرگونی، ما امروزه به فاصله‌ی ناگذشتنی دال و مدلول و به ناتوانی تبیین برداشت‌های ذهنی یا مدلول‌ها پی می‌بریم (احمدی، ۱۳۷۳: ۵-۲۳۴).

۲-۲-۵ اسطوره پردازی در رمان

اسطوره پردازی در رمان و روی آوردن به اساطیر داخلی و خارجی در آن از جمله عواملی است که در دشوار سازی معنایی آثار داستانی مدرن و در نتیجه دشوار فهمی این دست از داستان‌ها دخیل است.

در تحلیل مدرنیسم، اسطوره پردازی راهی برای گریز از تاریخ و اجتناب از مواجهه با واقعیت‌های زندگی مدرن قلمداد شده است. چیزی که نویسندگان غرقه در تعلیمات کلاسیک آن را بیگانه و گیج کننده می‌دانستند؛ اما برای خود مدرنیست‌ها غرض از به‌کارگیری اسطوره، جبران پراکندگی جهان مدرن بود؛ یعنی خلق روایات هدایت بخشی که بتوان آن را با تعبیرات اجتماعی و سریعی که با مدرنیته تطابق دارد معنی دار کرد (چایلدز، ۱۳۸۶: ۲۱۸).

در ادبیات می‌توان نوعی گذار تدریجی تشخیص داد. گذار از برانداختن عناصر روایت مذهبی به سوی بر ساختن مدل‌های اساطیری جدید. نویسنده‌ای چون تاماس هاردی در رمان‌های آخرش به ارزش‌های جدیدی اشاره دارد که تحت تأثیر اشاره‌ها و پیش نمونه‌ها و مکافات‌های انجیلی بودند. بسیاری از نویسندگان مدرنیست که این راه را ادامه دادند به مدل‌های کلاسیک روی آوردند که نمونه‌های معروف‌تر آن یولیسز و سرزمین بایراست و یا در آثاری چون بیداری فینیگان‌ها از جیمز جویس یا در جست جوی زمان سپری شده از مارسل پروست (Marcel Proust) دست به کار خلق اسطوره‌های انجیل‌های خودشان شدند. (همان: ۷۰) گرایش به اساطیر تنها در آثار مدرن غربی نیست. اگر چه در این رمان‌ها به لایه‌های اسطوره وار بیشتری بر می‌خوریم اما بسیاری از اساطیر معروف و بزرگ ایرانی در رمان‌های مدرن فارسی نیز بازتاب داده شده‌اند؛ به عنوان مثال بهره‌گیری از اسطوره‌ی رستم و سهراب در رمان‌های رازهای سرزمین من از رضا براهنی، شب ظلمانی یلدا از شهرنوش پاریسی پور، تالار آینه از امیر حسین چهل تن، نقش پنهان از محمد محمد علی، اسطوره‌ی هابیل و قابیل در سمفونی مردگان از عباس معروفی، اسطوره‌ی سیاوش در درد سیاوش، اسطوره‌ی توراتی آدم و شیطان در رمان ملکوت و... نشانه‌ی اسطوره گرایی رمان‌های معاصر فارسی به ویژه رمان‌های مدرن است.

۳-۲-۵ ورود دیدگاه‌های سمبولیستی و سوررئالیستی در اثر:

سمبل‌ها یا نمادها در آثار داستانی مدرن نقش قابل توجهی ایفا می‌کنند؛ به طوری که بسیاری از داستان‌های مدرن از کلیتی نمادپردازانه برخوردارند. از آنجا که سمبولیست‌ها هر چیز را دارای ارزش نمادین می‌دانستند، با به چالش کشیدن کاربرد زبان ادبی معنای ظاهری کلمات را زیر سؤال بردند و معنایی غیر از معنای واقعی کلمات را در نظر گرفتند و این با ماهیت آشنایی زدایانه‌ی ادبیات مدرنیستی کاملاً در تعامل بوده است. زیرا سمبولیست‌ها با استفاده از نمادهای بی‌توضیح به بیان افکار و عواطف و واقعیت‌ها می‌پرداختند و با تأکید بر ذهنیت به جای عینیت، درک ساده‌ی متن را به تعویق می‌انداختند. بر این اساس نه تنها نمادها و سمبل‌ها در آثار داستانی مدرن نقش قابل تأملی را به عهده گرفتند، بلکه این ویژگی سمبولیسم و تبلور آن در آثار مدرنیستی باعث خلق رمان‌هایی مدرن با کیفیتی کاملاً نمادین شد. رمان مسخ کافکا در جستجوی زمان از دست رفته‌ی مارسل پروست، بوف کور صادق هدایت، ملکوت بهرام صادقی و بسیاری دیگر از رمان‌های مدرن از کیفیتی کاملاً نمادین برخوردارند؛ به عنوان مثال در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری نمادهای آب، ساعت، چشم و مرگ قابل تأملند.

سوررئالیست‌ها نیز با اعتقاد به این اصل که «هنگام نوشتن باید به تمام معنی در درون خود فرو برویم و از هر گونه کنترل عقلی و ارادی بر کنار بمانیم و بگذاریم ذهن آزادانه به فعالیت مکانیکی خود و بروز انواع تصاویر شگفت‌آورش ادامه دهد» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۰۱۹۲) تأثیر مستقیمی بر دشواری درک معنا و مفهوم متن داشتند.

سوررئالیست‌ها بر خلاف نویسندگان معمولی که واقعیت‌های همه فهم را تشریح می‌کردند، اهتزازهای دنیای درون را منتقل می‌کردند و با فرو رفتن در الهامات و حالات خلسه و اشراق و بهره‌گیری از امکانات ناشناخته‌ی ذهن، تظاهرات ضمیر پنهان را در کمال آزادی آشکار می‌کردند و بدین ترتیب متونی را می‌آفریدند که معتقد بودند باید واقعیت موجود در آن را کشف کرد، اگرچه گاه کشف این واقعیت چندان آسان نیست. نخستین رمان‌های مدرن ایرانی با نشانه‌های بارزی از سوررئالیسم خلق شدند. فضای داستانی رمان بوف کور کاملاً سوررئالیستی است و بارقه‌هایی از سوررئالیسم در رمان‌های شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، ملکوت بهرام صادقی، روزگار دوزخی آقای ایاز رضا براهنی و... نیز مشاهده می‌شود.

«شازده احتجاب می‌دانست که حالا مادرش گریه می‌کند و دید که مادر بلند شد و رفت توی قاب عکسش نشست و اشکش را پاک کرد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۳۸).

«در ساعت یازده شب چهارشنبه‌ی آن هفته جن در بدن آقای "مودت" حلول کرد»
(صادقی، ۱۳۸۶: ۵).

۳-۵ پیچیدگی‌های ساختاری

بسیاری از آثار بزرگ مدرنیستی صرفاً به این دلیل خلق شدند که ساختارها و فرم‌های کهنه‌شده‌ی هنر را واپس برانند و بدین ترتیب هنر و ادبیات را به عرصه‌های نو بکشانند. این نوآوری‌ها که بیش از هر چیز فنون و ساختارهای داستان نویسی را درگیر خود کرد پیچیدگی‌ها و دشواری‌هایی را با خود به همراه داشت که در بسیاری از موارد هنر و ادبیات را نامتعارف جلوه می‌داد. عوامل مهمی این پیچیدگی‌های ساختاری و تکنیکی را دامن می‌زنند که از جمله‌ی آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱-۳-۵ تطابق زمان داستان با زمان درونی:

یکی از دلایلی که در پیچیدگی ساختار رمان مدرن تأثیر دارد انعکاس پیچیدگی‌های زمانی در اینگونه رمان‌ها است. بسیاری از فلاسفه و اندیشمندان قرن نوزدهم، عامل زمان و تأثیر آن را بر قصه‌ی روانی پدیدار ساخته‌اند. توجه این اندیشمندان به زمان حال، باعث اولویت بخشی زمان حال توسط نویسنده‌ها در نوشته‌های مدرن شد.

آگوستین (Augustine) پل ریکور (Ricoeur) و هانری برگسون (Henri Bergson) از جمله اندیشمندانی بودند که اولویت بلا تردیدی برای زمان حال قائل بودند (ر.ک. فرهادپور، ۱۳۷۵: ۳۰) (ر.ک. ریکور، ۱۳۸۳: ۱، ۴۴) (ر.ک. آنترمایر، ۱۳۷۶: ۱، ۳۶۹) اینان بررسی زمان را متعلق به زمان حال می‌دانستند و معتقد بودند: در قصه‌ی روانشناسانه در زمان حال زندگی می‌کنیم و در زمان حال چنان به مرور خاطرات گذشته می‌پردازیم که گویی تمامی این اتفاقات هم اکنون بر ما گذشته است.

اعتقاد به این امر منجر به خلق تکنیکی در رمان مدرن می‌شود و آن تمرکز بر حال و بیرون کشیدن گذشته از طریق خاطراتی است که در زمان حال بر ذهن شخصیت می‌گذرد. در واقع اکثر نویسندگان مدرن به این امر دست یافتند که در رمان مدرن واحد زمان برخلاف رمان رئالیستی که عبارت است از سال، برابر با روز است. نمونه‌ی بارز این نوع زمان را می‌توان در رمان‌هایی نظیر یولیسز و خانم دالووی و در رمان‌های پیشگام مدرن فارسی نظیر شازده احتجاب و سنگ صبور یافت. که در مورد اول زمان داستان برابر است با ۱۸ ساعت، در مورد دوم برابر است با یک صبح تا غروب، در مورد سوم برابر است با از سر شب تا سپیده‌ی

صبح و در مورد چهارم برابر است با چند روز؛ به عنوان مثال در رمان شازده احتجاب، زمان آغاز داستان در صفحه‌ی نخستین کتاب سر شب توصیف شده است: «سر شب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه روشن زیر درخت‌ها، صندلی چرخدار را دیده بود و مراد را که همانطور پیر و مجال‌ه توی آن لم داده بود.» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۷) لحظاتی پس از ملاقات با مراد، شازده به اتاق می‌آید و سر بر ستون دست‌ها می‌نهد و سیر ذهنش آغاز می‌شود. این سیلان فکر تمام طول شب ادامه می‌یابد و زمان پایان داستان اینگونه توصیف می‌شود: «صبح کاذب همه‌ی اتاق را روشن کرده بود و از دور دست‌ها خروس‌ها می‌خواندند» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

بنابراین داستان‌های مدرن داستان‌های عمیقی هستند که به جای پاره‌ای از طول پاره‌ای از عمق زندگی را در نظر می‌گیرند و در حالی که زمان حال را مرکز داستان قرار می‌دهند بر آنند تا به کندوکاو خاطرات و یاد‌های درهم تنیده‌ای بپردازند که در همان لحظه‌ی حال از ذهن شخصیت‌های داستانی می‌گذرد؛ بنابراین در این دست رمان‌ها، گذشته و آینده از زمان حال حذف می‌شوند تا کشف و شهودی محض از لحظه‌ی حال به دست آید.

نویسندگان رمان‌های مدرن برای انعکاس ذهن انسان و تطابق آن با زمان به شگردهایی روی آورده‌اند که از آن جمله می‌توان به بازگشت ناگهانی به گذشته، تغییر مداوم روایت بین حال و گذشته و آینده، روایت طولانی مدت از گذشته از دریچه‌ی لحظاتی محدود از حال، جابجایی مداوم کانون روایت داستان میان لایه‌های مختلف ذهن شخصیت و در نتیجه بین زمان بیرونی و زمان درونی یا زمان ساعت و زمان ذهن، بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر که گذشته و حال را در هم می‌آمیزند، کاربرد نامتعارف زمان افعال و ... اشاره کرد (بیات، ۱۳۸۳: ۷).

یکی دیگر از مسایل مهمی که برگسون آن را مطرح کرده است و بسیاری از اندیشمندان دیگر نظیر آگوستین، ریکور و کانت (Kant) نیز بدان پرداخته‌اند تفاوت میان زمان بیرونی و زمان درونی است. این تقابل میان دو زمان، یکی از مهم‌ترین خصایص مدرنیته و مدرنیسم است. برگسون زمان را به زمان ساعتی و زمان واقعی تقسیم می‌کند. وی تقسیم زمان با ساعت را قراردادی بشری می‌داند و معتقد است: واقعیت که عبارت است از انبوهی از تجربه‌های تغییرپذیر برحسب ثانیه‌ها و دقایق تبیین نمی‌شود. وی زمان واقعی را دیرند یا زمان پرکشش (Duration) نامید.

به نظر برگسون، دیرند «پیشروی مستمر گذشته است که زیر دندان آینده جوییده می‌شود و همچنان که پیش می‌رود آماس می‌کند» وی معتقد بود: آنچه اهمیت دارد دیرند است زیرا اگر بخواهیم بر حسب حرکت ساعت بیندیشیم خود را محدود کرده ایم؛ یعنی اندیشه را

که زنده و شدت یابنده و پیمانهای از روح است با آنچه که مثل ماده بی‌حس و اندازه‌ای از فضاست مخلوط کرده‌ایم (آنترمایر، ۱: ۱۳۷۶، ۳۶۸) وی همچنین معتقد بود: «حافظه‌ی ذخیره شده در مکانیزم حرکتی جهت طبیعت را دنبال می‌کند در حالی که حافظه‌ای که در تصاویر خاطره‌ی فردی ذخیره شده است رها شده به حال خود، خواهان حرکت در جهت مخالف است» به اعتقاد برگسون این عقبگرد به درون گذشته مستلزم تلاش برای انجام کار بسیار ظریف انطباق است چیزی مانند تنظیم تصویر دوربین عکاسی (لوید، ۱۳۸۰: ۲۳) به همین دلیل است که در داستان‌های مدرن، عقب‌گردها، کنار هم چیدن روایات به صورت موزاییکی و بغرنج، ورود به لایه‌های تودرتوی ذهن که به شکل کِشو در هم فرو رفته‌اند و بسیاری دیگر از ترفندهای نیل به گذشته به کار گرفته می‌شود که بر چگونگی درک ما از رمان تاثیر مستقیم می‌گذارد.

۲-۳-۵ تعدد راویان و تبدیل راویان، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به یکدیگر

یکی دیگر از روش‌هایی که بر دشواری ساختاری رمان می‌افزاید به کارگیری راویان متعدد و تبدیل آنها به یکدیگر بدون مقدمه چینی است. لئون ایدل معتقد است: داستان‌های مدرن برخلاف روایات کلاسیک، مقید به یک راوی نیستند. گاه در رمان مدرن از طریق چند ذهن بر موقعیت‌ها و شخصیت‌های مختلف پرتو افکنده می‌شود تا با حداقل دخالت نویسنده شخصیت‌ها خود را آشکار کنند (ایدل، ۱۳۶۷: ۴۹-۴۸) البته این امر خود به دشواری روایت منجر نمی‌شود؛ بلکه دشواری از آنجا آغاز می‌شود که این راویان بدون مقدمه چینی به یکدیگر تبدیل شوند.

جوئیس و پروست در این باره برآیند: «اگرچه شخصیت‌های داستان ابتدا در قالب اول شخص پدیدار می‌شوند ولی می‌توانند پس از گرفتن نیروی زندگی از آفریننده‌ی خویش به صورت سوم شخص پایان یابند و آفریننده دست کم به صورت فرضی خود را در قالب ناشناس تماشاگر به ظاهر بی طرف از صحنه کنار می‌کشد» (همان: ۱۶۴) البته در برخی از رمان‌های مدرن، با الهام گرفتن از عالم خواب و خیال و رویا، شخصیت‌ها و حتی زمان‌ها و مکان‌ها نیز بدون مقدمه چینی به یکدیگر تبدیل می‌شوند. این امر اگر چه به دشواری رمان می‌افزاید اما سریدن و لغزیدن ذهن راوی را از طریق تداعی معانی نشان می‌دهد و البته اگر نویسنده در این تغییر و تبدیل‌ها، منطق خواب و خیال را رعایت نکند، این امر یا بسیار تصنعی می‌نماید یا رمان را تبدیل به روایتی غیر قابل درک و مبهم می‌کند. نمونه‌ی بارز این تغییر و تبدیل‌ها را می‌توان در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری دید: «شازده توی تاریکی ایستاده بود، داشت دست‌های سردش را به تن برهنه‌ی فخری می‌کشید. آهسته

آهسته رفتم نزدیکش. دستم را گذاشتم روی شانۀ اش، گفتم: «شازده قباحت دارد، پس اقلأ مثل جد کبیرت عقدش کن» شازده برنگشت، داشت گردن فخری را می‌بوسید. دستش را دور کمر من، دور کمر فخری، حلقه کرده بود، گفت: «من بچه‌ام نمی‌شود، فخرالنساء» گفتم: پس اقلأ ببرش روی تخت، اینجا که نمی‌شود» شازده گفت: «باشد تو یک کم حوصله داشته باش.» از اتاق آمدم بیرون هنوز آن گوشه توی تاریکی به هم پیچیده بودند» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۶۹).

در حالی که این بند تک‌گویی درونی فخری است اما به جز عبارت «دور کمر من» در سایر جملات، فخری سوم شخص در نظر گرفته شده‌است. تبدیل شخصیت‌ها به یکدیگر یعنی تبدیل فخری به فخرالنساء نیز در این بند آشکارا به چشم می‌آید.

۳-۳-۵ پایان باز و عدم قطعیت

زیرساخت داستان‌های سنتی دارای نظم و هماهنگی خاصی است که تقریباً تمام روایات را همگون می‌سازد در این نوع داستان‌ها اصولاً در آغاز با مقدمه چینی روبه‌رو هستیم، سپس به کشمکش‌های داستانی می‌رسیم و پس از این که کشمکش‌های داستانی به نقطه اوج خود رسید فرود و بازگشایی کشمکش‌ها آغاز می‌شود. اما در رمان مدرن دیگر چنین نظم فردی و جمعی چندان جایگاهی ندارد. این نظم داستانی و روایی به نفع پایان باز و عدم قطعیت معنا و حتی بی‌قصگی کنار می‌رود. البته نباید متصور شد که این بی‌قصگی و عدم قطعیت به معنی این است که داستان‌های مدرن داستان‌های بی‌سر و ته‌اند. ژنوویو لویو معتقد است: داستان‌های ما می‌توانند آغازها، میان‌ها و پایان‌های قراردادی نداشته باشند. آنها می‌توانند بیشتر شبیه به روایات چند چشم‌اندازی باشند که با عطف توجه به پاره‌های گسسته، به وحدت دلخواه دست می‌یابند و در واقع این ذهن ماست که با آفرینش وحدت‌ها به این تلاشی و پراکندگی پاسخ می‌گوید. (لویو، ۱۳۸۰: ۶-۲۹۵) در سرباز خوب اثر فوردموکس فوردم، نویسنده با به‌کارگیری روایات نامنسجم و تردیدهای دایمی، وضعیت راوی را در گذار از یقین و قطعیت قرن نوزدهم به سرگستگی و عدم قطعیت دوران مدرن بیان می‌کند. راوی این داستان یعنی دلوثل سعی می‌کند با قدرت و جامعیتی که از راوی سوم شخص انتظار می‌رود به تعریف داستان بپردازد اما در حین داستان، در بیان اسم‌ها و تاریخ‌ها اشتباه می‌کند؛ ضد و نقیض می‌گوید؛ چیزهایی را فراموش می‌کند؛ نظم و ترتیب و رویدادها را بهم می‌ریزد و می‌کوشد به نوعی یقین اساسی دست پیدا کند. نوعی اندیشیدن دکارتی که به آن مطمئن باشد و به وسیله‌ی آن، حقیقت را استنباط کند؛ اما مدام به این نظر باز گردد که از هیچ چیز مطمئن نیست (چایلدرز، ۱۳۸۶: ۱۶۴).

در شیوه‌های مدرنیستی بر خلاف رمان‌های ویکتوریایی گاه تا میانه‌ی داستان هیچ سخنی از جنسیت و حتی نام شخصیت به میان نمی‌آید و وقتی خواننده نخستین بار با متنی روبرو می‌شود باید بخش قابل توجهی از داستان سپری شود تا خواننده دریابد نام کاراکتر چیست؟ یا اصلاً مرد است یا زن؟ این عدم قطعیت را می‌توان در پایان روایت‌ها و داستان‌های مدرن نیز مشاهده کرد.

والتر اسکات معتقد بود: اگر نویسنده بتواند داستان را از طریق مرگ، ازدواج، یافتن والدین، موفقیت یا شکست اقتصادی و... آسان هم بیاورد وحدتی که در پایان داستان به هم می‌آید تنها ترفندی فنی است (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۹) نویسندگان اواخر سده‌ی نوزدهم پایان باز داستانی را به عنوان یکی ترفند فنی برای خلق تاثیرات تازه در ادبیات به کار گرفتند و بدین ترتیب بر عدم قطعیت موجود در داستان‌های مدرن صحنه نهادند.

۴-۳-۵ گرایش به بی قصگی:

یکی دیگر از تکنیک‌هایی که بر دشوارفهمی رمان مدرن می‌افزاید گرایش به بی قصگی است.

داستان مدرن همراه با سیلان ذهن، یاد گذشته‌ها و تو در تویی‌های روایات، روایت آدم‌هایی است هذیانی، خواب آلوده، بیمار و مجنون که به داستان بیشتر جنبه‌ی روانشناختی می‌دهد و ناخودآگاه شخصیت را آشکار می‌کند و بی‌قصگی را در این آثار رواج می‌دهد. البته گرایش به بی‌قصگی در داستان‌های پسامدرن بیشتر دیده می‌شود؛ اما داستان‌های مدرن نیز از دلالت‌های ارجاعی و مستقیم و ساده به دلالت‌های ضمنی و بسیار نمادین روی آورده و به ژانرهای غیر روایی تبدیل شده‌اند. (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۲۴) این ویژگی تقریباً در اکثر داستان‌های مدرن دیده می‌شود. و تعریف دوباره‌ی داستان را برای خوانندگان غیر ممکن یا دشوار می‌سازد.

۵-۳-۵ تونل زدن

داستان‌های مدرن بر خلاف داستان‌های کلاسیک بر روال خطی حرکت نمی‌کنند و اینگونه نیست که داستان از گذشته‌های دور آغاز شود، تمام حال را در بر بگیرد و سپس احیاناً به آینده توجه کند. نویسندگان مدرن بیشترین تأکید را بر زمان حال دارند اینان با تأکید بر این امر و بر مبنای این اصل که گذشته همواره در یکی از سطوح ذهن انسان حاضر است، ماجراهای زمان

حال را در داستان اصل قرار می‌دهند و سپس با حفر تونل‌هایی در ذهن شخصیت، گذشته‌ی او و تفکراتش نسبت به آینده را بیرون می‌کشند.

ویرجینیا ولف در یادداشت‌های رمان خانم دالووی از این تکنیک به عنوان تونل زدن یاد می‌کند و منظورش این بوده است که نویسنده از این راه می‌تواند به گذشته‌ی کاراکترها راه باز کند تا تاریخچه‌ی آنها را از زیر خاک بیرون بیاورد. بدین ترتیب شخصیت‌ها به صورت موجودات دویاره‌ای تجلی می‌یابند که در گذشته و حال زندگی می‌کنند. فکرهای کنونی آنهاست که به ما می‌گویند کیستند و خاطرات گذشته‌شان است که آنها را توضیح می‌دهد و به ما می‌گوید که چگونه این شده‌اند که هستند (چایلدرز، ۱۳۸۶: ۱۸۳) مطابق این اندیشه، رمان‌نویس به جای اینکه وقایع را در امتداد مسیر زمان به پیش ببرد، زمانی می‌نویسد که ظاهراً فقط یک روز یا ساعاتی محدود از زندگی شخصیت را دربرمی‌گیرد؛ اما با کاوش و غوطه‌ور شدن در ذهن آنها، سرگذشت‌ها و احساساتشان را بازگو می‌کند؛ به عنوان مثال رمان خانم دالووی از ویرجینیا ولف، اولیس جیمز جویس و از رمان‌های فارسی، بوف کور هدایت و شازده احتجاب گلشیری تماماً بر مبنای این اصل نگارش یافته‌اند. در اثر معروف جیمز جویس، «چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی»، اگر چه زمان محدود نیست اما می‌توان در جای جای اثر وجود این تکنیک را مشاهده کرد؛ مثلاً جویس برای انعکاس ذهن استیون که در مدرسه بوده است و در حین بازی ذهنش به پدر و مادرش معطوف می‌شود و از اندیشه‌ی رفتن به خانه غرق در لذت می‌شود، از این تکنیک بدین‌گونه استفاده می‌کند:

«استیون در گوشه‌ی تیم دوره‌ی خود از این نقطه به آن نقطه پا می‌کشد و گاه به گاه چند قدمی می‌دوید. اما دست‌هایش از سرما کبود شده بود. دست‌هایش را توی جیب‌های پهلویی لباس خاکستری کمربند دارش فرو کرده بود. کمربند از این جیب به آن جیب بسته شده بود و با همین کمربند بود که کمربند نثار آدم می‌کردند. یک روز یکی از شاگردها به کانتول (Cantwell) گفته بود: سر یه ثانیه با کمربند حسابت را می‌رسم. کانتول جواب داده بود:

برو با هم‌مقدت دعوا کن. برو با کمربند حساب سیسیل تاندر (Ceciel Thunder) را برس. خیلی دلم می‌خواد ببینم چه کار می‌کنی. یک اردنگی جانانه نثار ما تحت می‌کنه. این حرف آدم‌های با ادب نبود. مادرش به او گفته بود در مدرسه با بچه‌های بی‌ادب حرف نزنند. چه مادر خوبی! روز اول که توی سرسرای قلعه از او خداحافظی کرده بود رو بنده‌اش را تا روی بینی اش بالا کشیده بود و دولا کرده بود تا او را ببوسد: بینی و چشم‌هایش قرمز شده بود. اما استیون وانمود کرده بود که نمی‌فهمد که مادرش دارد به گریه می‌افتد... بعد

جلو در قلعه، مدیر مدرسه با پدر و مادرش دست داده بود، ردایش در باد بال بال می‌زد و درشکه، با پدر و مادرش که در آن بودند راه افتاده بود. از توی درشکه برای او دست هایشان را تکان داده بودند و فریاد زده بودند: خداحافظ استیون، خداحافظ! خداحافظ استیون، خداحافظ!

استیون در گردابی از هیاهو گیر کرد و، بیمناک از چشمان شرر بار و پوتین‌های گل آلود، خم شد تا از میان پاها نگاه کند. بچه‌ها تقلا می‌کردند و می‌غریدند و پاهایشان به هم ساییده می‌شد و لگد می‌زدند و پا بر زمین می‌کوفتند...» (جوینس، ۱۳۸۰: ۱۹-۱۸).
در جملات مذکور بخشی که با حروف کج تایپ شده مربوط به گذشته‌ی شخصیت است و به عبارتی تونلی است که در بین دو حال حفر شده است و به ما می‌گوید که آن را که اکنون می‌دانیم کیست، چگونه این شده است که می‌بینیم.

نتیجه گیری:

بسیاری از خوانندگان رمان‌های کلاسیک، رمان‌های مدرن را روایاتی مبهم و غیر قابل فهم می‌دانند. اما واقعیت این است که رمان‌های مدرن را نمی‌توان آثاری غیر قابل درک دانست؛ زیرا با وجود تمامی دشواری‌هایی که در اینگونه رمان‌ها وجود دارد نمی‌توان گفت که رمان‌های مدرن آثاری بی‌منطق، نامنسجم و فاقد طرح درست و یکپارچه‌اند. رمان نویسان مدرن نیز قصد ندارند که رمان را تنها به عنوان شکلی از هنر به حاشیه برانند تا فقط برای افراد معدودی قابل درک باشد؛ بلکه نویسندگان مدرن، با وجود این که از بدعت‌گذاران رمان بودند شخصاً مقید به عرف نیز بوده‌اند. تنها تفاوتی که رمان‌های مدرن با رمان‌های پیش از خود دارد شکستن عرف‌های ادبی و ساختارهای زیبایی‌شناسی معمول زمان خویش است. این عدول از عرف و هنجار ممکن است در ابتدا موافق طبع خوانندگان آشنا به رمزگان هنر و ادبیات کلاسیک نباشد و دشواری درک و دریافت را برای این خوانندگان به همراه داشته باشد؛ اما این نکته هرگز به معنای غیرقابل فهم بودن این آثار نیست. زیرا خوانندگان آثار کلاسیک نیز با شناخت تکنیک‌ها، ساختارها، زبان خاص، فلسفه‌ی موجود در رمان‌های مدرن و از همه مهم‌تر با دگرگون کردن هنجارهای زیبایی‌شناختی ذهن خود قادرند به عمق معنای این آثار دست پیدا کنند و از بحران‌هایی که دشوار فهمی را برای این نوع رمان‌ها به همراه دارد بیرون جهند؛ بنابراین می‌توان گفت نویسندگان رمان مدرن شاید آثاری به وجود آورده‌اند که از خاصیت همگان فهمی بی‌بهره باشد اما هرگز غیر قابل فهم نیز نیستند؛ بلکه تنها باید بتوان به دلایل دشواری این رمان‌ها دست یافت و با شناخت نقاط عطف پیچیدگی این

رمان‌ها که می‌توان آنها را بر سه محور زبانی، معنایی و ساختاری تقسیم بندی کرد به درک درستی از آنها نایل شد.

منابع و مأخذ

- آنتر مایر، لوئیس. (۱۳۷۶)، *آفرینندگان جهان نو*، ترجمه‌ی گروه مترجمان، ۲ جلد، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۳)، *مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی*. چاپ نخست، تهران: مرکز.
- استیوارت، جی. آی. ام. (۱۳۸۱) *جیمز جویس همراه با بخش ۱۷ اولیس*. چاپ نخست: تهران: نیلوفر
- افشار مهاجر، کامران. (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. چاپ نخست: تهران، دانشگاه هنر.
- ایدل، له اون. (۱۳۶۷)، *قصه‌ی روانشناختی نو*. چاپ نخست، تهران: شب‌ویز.
- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰)، *هنر رمان*. ترجمه‌ی ناهید سرمد، چاپ نخست، تهران: آبانگاه.
- برادبری، مالکوم. (۱۳۸۳)، *جهان مدرن و ده نویسنده‌ی بزرگ*، ترجمه‌ی فرزانه قوجلو، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۲)، *قصه نویسی*. چاپ سوم، تهران، نو.
- بیات، حسین. (۱۳۸۷)، *داستان نویسی جریان سیال ذهن*، چاپ نخست، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳) *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*، چاپ نخست، تهران: اختران.
- جویس، جیمز. (۱۳۸۰)، *چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی*، ترجمه‌ی منوچهر بدیعی، چاپ نخست، تهران: نیلوفر.
- چایلدز، پیتر. (۱۳۸۶)، *مدرنیسم*، ترجمه‌ی رضا رضایی، چاپ دوم، تهران: ماهی.
- ریکور، پل. (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت (پیرنگ و حکایت تاریخی)*، ترجمه‌ی مهشید نونهالی، ۲ جلد، چاپ نخست، تهران: گام نو.
- سید حسینی، رضا. (۱۳۸۵)، *مکتب‌های ادبی*، ۲ جلد، چاپ سیزدهم، تهران: نگاه
- شوارتس، سنفورد. (۱۳۸۳)، *آنری برگسون*. ترجمه‌ی خشایار دیهیمی، چاپ دوم، تهران: ماهی.

- فاکتر، ویلیام. (۱۳۸۳)، *خشم و هیاهو*. ترجمه‌ی بهمن شعله‌ور، چاپ نخست، تهران: نشر نگاه.
- _____ . (۱۳۵۳)، *خشم و هیاهو*. ترجمه‌ی بهمن شعله‌ور، چاپ چهارم، تهران: نشر پیروز.
- کوندرا، میلان. (۱۳۸۳)، *هنر رمان*، ترجمه‌ی پرویز همایون پور، چاپ نخست، تهران: قطره.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۴)، *شازده احتجاب*، چاپ چهاردهم، تهران: نیلوفر.
- لوید، ژنویو. (۱۳۸۰)، *هستی در زمان، خویشتن‌ها و راویان در فلسفه و ادبیات*، ترجمه‌ی منوچهر حقیقی، چاپ نخست، تهران: دشتستان.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲) *نظریه‌های روایت*. ترجمه‌ی محمد شهبان، چاپ نخست، تهران: هرمس.
- مدرسی، تقی. (۱۳۴۳)، *یکلیا و تنهایی او*. چاپ اول، تهران: بانک بازرگانی ایران.
- مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۳) *کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها شگردها و فرم‌های داستان نو)*، چاپ نخست، تهران: ققنوس.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳)، *صد سال داستان نویسی*، ۲ جلد، چاپ سوم، تهران: نشر چشمه.
- ولف، ویرجینیا. (۱۳۶۲)، *خانم دالووی*. ترجمه‌ی پرویز داریوش، چاپ نخست، تهران: نشر رواق.

Joyce, James, 1937, *Ulysses*, London, The Bodley Head
 Roston, Murray, 2000, *Modernist Patterns*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, Macmillan Press LTD.
 Wheale, Nigel, 1995, *The Postmodern Arts*, London and New York, Routledge.

مقالات

- اوحدیان، مجید و غفاری، محمد. (خرداد ۱۳۸۸)، «نظری اجمالی به مدرنیسم ادبی و برخی از عوامل فرهنگی موثر بر آن»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره‌ی ۲۶، ۲۸-۳۴.
- بارت، جان. (بهار و تابستان ۱۳۷۵)، «ادبیات باز پروری - داستان پست مدرنیستی»، ترجمه‌ی محمد رضا پورجعفری، *ارغنون*، شماره‌ی ۹ و ۱۰، ۲۶۲-۲۴۹.

- برادبری، مالکوم و مک فارلین، جیمز. (زمستان ۷۱ و بهار ۷۲)، «نام و سرشت مدرنیسم»، ترجمه‌ی احمد امیر علایی، *زنده رود*. شماره‌ی ۲ و ۳، ۴۵-۹.
- بیات، حسین. (زمستان ۱۳۸۳)، «زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن». *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۶، ۳۲-۷.
- پارسی نژاد شیرازی، کامران. (تیر ۱۳۸۳) «مدرنیسم و رمان مدرن». *ادبیات داستانی*، شماره‌ی ۸۱، ۴۹-۴۶.
- فرهادپور، مراد. (بهار و تابستان ۱۳۷۵)، «یادداشتی درباره‌ی زمان و روایت»، *ارغنون*، شماره‌ی ۹ و ۱۰، ۳۸-۲۷.
- کتل، آرنولد. (بهار ۱۳۷۴)، «درآمدی بر رمان مدرن»، ترجمه‌ی حسین پاینده، *نظریه‌ی رمان*، چاپ نخست، تهران: نظر، ۱۳۰-۱۲۳.
- مسی، الن. (بهار و تابستان ۱۳۷۵)، «رمان امروز»، ترجمه‌ی حسین پاینده، *ارغنون*، شماره‌ی ۱۰ و ۹، ۲۴۸-۲۳۹.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۰) «مدرنیته و پست مدرنیته انسان در چالش شک و شورش»، *مدرنیته و مدرنیسم*، چاپ دوم، تهران: نقش جهان، ۲۵۱-۲۰۶.
- هاجری، حسین. (زمستان ۱۳۸۴) «نمود مدرنیسم در رمان فارسی»، *دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شماره‌ی ۱۶۷، ۱۸۵-۱۴۳.
- یاوری، حورا. (۱۳۸۸) «اسطوره‌های کهن و جهان مدرن»، *داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران*، چاپ نخست، تهران: سخن، ۲۳۰-۲۰۳.