ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۲، صص ۸۵- ۱۰۱

بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم داستانی در ساختار پیرنگ رمان *پوتین‌گِلی*

معصومه محمودی*

چکیده

گرایش به نوشتن داستان‌های روان‌شناختی، یکی از اصلی‌ترین جریان‌ها در داستان‌نویسی مدرن محسوب می‌شود. نویسنده با استفاده از شگردهایی می‌کوشد تا با واکاوی درون شخصیت/ شخصیت‌های داستان، زندگی روحی آنان را فرانماید. در میان داستان‌نویسان زن ایرانی، منصوره حسینی اولین نویسنده‌ای است که به خلق داستانی با شیوه‌ای نزدیک به جریان سیال ذهن پرداخته است. *پوتین‌گلی* تنها اثر داستانی منصوره حسینی، نقاش و نویسندهٔ تازه درگذشته است که تا به امروز کمتر توجهی به آن نشده است. در این مقاله نویسنده کوشیده است تا پیرنگ این داستان را از لحاظ ساختاری بررسی کند و مؤلفه‌های مدرن آن را با توجه به نمونه‌هایی که در متن وجود دارد، تبیین نماید. بر اساس این بررسی می‌توان گفت منصوره حسینی با بهره‌گیری از شیوهٔ روایت تک‌گویی درونی به سیاق جریان سیال ذهن و نقب زدن به ذهنیات شخصیت اصلی داستان، موفق به خلق داستانی مدرن با گرایش روان‌شناختی شده است.

کلیدواژه‌ها: داستان مدرن، پیرنگ، منصوره حسینی، *پوتین‌گلی*.

۱. مقدمه

اگرچه ورود زنان به حوزه‌های زندگی اجتماعی و فعالیت‌های فرهنگی، از نخستین سال‌های این سده، به سبب سنت‌های ستبر فرهنگی ـ اجتماعی بسیار کند و آرام بود، در

* دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی masoomehmahmoodi@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۸/۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۲/۲۲

گذر زمان، با فراهم‌آمدن زمینه‌های لازم، شتاب بیشتری گرفت. درست است که نخستین طلایه‌داران داستان‌نویسی در ایران، مردان بودند، اما با دگرگونی‌های فکری و اجتماعی که در زمینهٔ تعلیم و تربیت زنان از طریق تأسیس مدارس، ایجاد انجمن‌ها و انتشار مطبوعات به وجود آمد، آنان نیز در این مسیر گام نهادند. رمان‌ها و مجموعه داستان‌های کوتاه موجود، خود نشان‌دهندهٔ حضور جدی زنان در این حوزه است؛ داستان‌هایی که با همهٔ ضعف و قوت‌های موجود، به دلیل کوشش نویسندگان آن برای بیان احساسات و تجربیات زنانهٔ خویش کم‌وبیش با داستان‌های نویسندگان مرد متفاوت است. مجموعه داستان‌های *آتش خاموش* از سیمین دانشور، *لایی زندگی و کرشمهٔ ساقی* اثر پروانه خاطره، و رمان‌های *حرمان* از بهین دارایی، *سنجاق مروارید* از مهین توللی، *زنبق ناچین* اثر میهن بهرامی، *جادهٔ کور* از فریده گلبو، *ژرفای غم* از مهوش نبوی، *شاید خدا بخواند* اثر نسرین امیری خورهه، و *غم به دوشان* اثر مینو بناکار، در زمرهٔ اولین آثار به جای مانده از تلاش زنان نویسنده در سدهٔ حاضر است. آثار این نویسندگان در آغاز نشان از گرایش آنها به واقع‌گرایی و رمانتیسم اجتماعی دارد، اما بحران هویتی که در سال ۱۳٤۰ بر اثر درهم‌ریختگی ارزش‌های سنتی و جایگزینی ارزش‌های تازه پدید می‌آید، آنها را بیش از مردان تحت تأثیر قرار می‌دهد. در شرایط تشتت فرهنگی، فقدان دموکراسی و چیرگی مناسبات پدرسالارانه، زنان کمتر از مردان فرصت تحقق بخشیدن به شخصیت و هویت فردی خود را می‌یابند و بیش از آنان سردرگم و خودباخته می‌شوند (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج۲: ٦۰٦)

آشنایی نویسندهٔ ایرانی با جریان مدرنیسم به عنوان «نوعی انقطاع از قواعد، سنت‌ها و قراردادهای مستقر، راه و شیوه‌ای تازه در نگرش به موقعیت و نقش انسان در هستی و بسیاری تجربه‌ها (و اغلب جالب) در شکل و سبک» (کادن، ۱۳۸۰: ۲٤٥)، در آغاز دههٔ ٤۰ شکل می‌گیرد و از آن پس، کم‌وبیش ویژگی‌های آثار مدرن را در نوشته‌های آنان می‌توان دید (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۲۳). در این میان، ادبیات داستانی مدرن حضور گستردهٔ زنان داستان‌نویسی را تجربه کرده است که در کنار دلواپسی‌های انسانی رایج در ادبیات مدرن، نگاهی ویژه به مسائل زنان نیز دارند و از بین این زنان داستان‌نویس که سعی کرده‌اند تا حدودی شیوه‌های مدرن روایت را در نوشته‌های خود به کار بندند، می‌توان از منصوره حسینی[1] نام برد. رمان *پوتین‌گلی* تنها اثر این نویسنده، با شیوه‌ای نزدیک به جریان سیال ذهن در سال ۱۳۵۰ چاپ شده است، اما تاریخ نوشته‌شده در پایان داستان، سال ۱۳۳۸ را نشان می‌دهد؛ بنابراین می‌توان گفت حسینی نویسنده‌ای آشنا با مفاهیم داستان مدرن ذهنی

بوده، که پیش از دیگر نویسندگان زن بـه نوشـتن داسـتان‌هـایی از ایـن دسـت روی آورده اسـت. تاکنون به این کتاب کمتر توجهی نشده و کسی دربارهٔ آن مطلبی منتشر نکرده است؛ در این مقاله نویسنده سعی دارد با بررسی پیرنگ داستان مورد اشاره، توانایی نویسندهٔ آن را در به کارگیری شیوه‌های مدرن روایت، به عنوان نخستین داستان‌نویس زن که مبـادرت بـه نوشتن داستانی با شیوه‌ای نزدیک به جریان سیال ذهن کرده است، نشان دهد.

۲. مبانی و مفاهیم

به نظر می‌رسد داستان‌نویسی مدرن، بیش از آنکه رهیافتی بوطیقـایی یـا بلاغـی محسـوب شود، واکنشی خلاقانه به تحولات اجتماعی و معرفتی جهان نوین باشد. بـه سـخنی دیگـر، این شیوهٔ داستان‌نویسی مبانی نظری خود را در جایی بیـرون از نظریـه/ نظریـه‌هـای ادبـی می‌گیرد، نه از انبان توشه‌خیز ادبیات. ازاین‌رو، باید پیش از بررسـی ایـن رمـان، بـه برخـی مفاهیم و مبانی مدرنیسم و داستان مدرن اشاره شود.

۲-۱. مدرنیسم و ادبیات داستانی

از آغاز دوران مدرن در سدهٔ شانزدهم میلادی و تکامـل آن طـی سـدهٔ نـوزدهم، تحـولات سیاسی، اجتماعی، فکری و فرهنگی عظیمی به وقوع پیوست که موجب تغییـر در نگـرش انسان به هستی شد. این جهان‌نگری نو که امکان زیستن در جهانی متفاوت با جهان دیـروز را فراهم ساخت، به شکل جنبش‌های علمـی، سیاسـی، فرهنگـی، فنـی و ... تجلـی یافـت (باربیه،۱۳۸۳: ۹۱) و در قرن بیستم سبب پدیدآمدن نظریه‌هـای گونـاگونی در عرصـه‌هـای مختلف گردید و این‌گونه جهان وارد عصر مدرنیسم شد (فکوهی،۱۳۸۱: ۳۰۷).

بزرگترین تحول در سـاحت اندیشـگی در دوران شـکل‌گیـری مدرنیسـم، غلبـهٔ تفکـر اومانیستی در غرب بود. در تفکر اومانیستی مغرب زمین که پـس از رنسـانس انـدک‌انـدک روایی عام یافت، انسان موجودی دانسته شد:

دانا، شناسا، متمرکز و کامل که در واقع مدار اصلی همه چیز است... و قادر به شـناخت وجود همهٔ موجودات و قادر به معنا کردن آنها... و اینکه معنای چیزها، گـوهری پیشـین در آنها نیست، بل امری است که انسان می‌آفریند (احمدی، ۱۳۷۷: ۸۵).

به تدریج گسترش این انسان‌گرایی فلسفی دامن هنر و ادبیات را نیز گرفت و به تبع آن

در مدرنیسم هنری، از مرگ مؤلف سخن گفته شد (همان: ۱۱٦)؛ به همین دلیل، هرچه به دوران متأخر نزدیک‌تر می‌شویم، تلقی از ادبیات با آنچه در گذشته وجود داشت، تفاوت بیشتری را نشان می‌دهد.

اصطلاح مدرن به معنی امروزی است و به نوشته‌هایی گفته می‌شود که در آن علاقهٔ شدید به نوجویی باعث نقض شکل‌ها و جنبه‌های فنی سنتی می‌شود. فاجعهٔ جنگ، ایمان به اساس اخلاق، انسجام و تداوم تمدن غرب را متزلزل کرد و تردید [نویسندگان] را به تناسب سبک‌های سنتی ادبیات در نمایاندن واقعیات خشن و ناهنجار پس از جنگ، برانگیخت (ابرمز، ۱۳۸٤: ۲۰۸).

آلن رب گریه معتقد است که در آغاز قرن بیستم در مغرب زمین، واقع‌گرایی صرف و کندوکاو در مسائل اجتماعی و... از داستان رخت بربسته است:

> در رمان جدید صرفاً به انسان و جایگاه او در جهان پرداخته می‌شود. غایت رمان جدید سوبژکتیویتهٔ محض است. در رمان جدید انسانی مطرح می‌شود که می‌بیند، حس می‌کند و می‌اندیشد، انسانی محدود در فضا، مکان و تأثیر پذیرفته از احساسات و هیجان‌ها، انسانی همچون من و شما و موضوع رمان جز گزارش تجربه‌های محدود و نامشخص این انسان نیست (دستغیب،۱۳۸۳ :۱۸۵-۱۸٦).

همان‌گونه که هوسرل می‌گوید، در عصر جدید هر انسانی در جهان ویژهٔ خود زندگی می‌کند و «زیست‌جهان» (Life world) مکان مشترک همهٔ ماست؛ جهانی که «ما در آن می‌اندیشیم و در واقع، همین جهان است که اندیشه را می‌سازد» (احمدی، ۱۳۷٤: ۷۱). بدین ترتیب، عصر مدرنیسم به حوزهٔ فردیت و حتی گاهی شخصی‌نویسی وارد می‌شود.

مدرنیسم که با خواست «زیبایی‌شناسانه‌کردن زندگی» آغاز شده بود، به گفتهٔ بودلر «تلاشی بود برای تسلط هنر بر قلمروهای دیگر زندگی» (احمدی،۱۳۷۳: ۲۷۷). در واقع مدرنیست‌ها «با کنار زدن سنت‌ها و عرف‌های پذیرفته‌شدهٔ هنر و گفتمان اجتماعی، تلاش کردند که فرم‌ها و سبک‌های هنری کاملاً نوینی را خلق کنند و موضوعاتی را مطرح نمایند که تاکنون مورد بی‌اعتنایی و گاه مورد امتناع قرار گرفته بود» (ابرمز،۱۳۸٤: ۲۰۹).

پیشرفت فنّاوری و برداشتی تازه از مفهوم واقعیت در نزد مدرنیست‌ها، منجر به طرد واقع‌نمایی در آثار مدرن شد. برای نویسندهٔ مدرن ذهن آیینه واقعیت بیرونی نیست و نویسندهٔ گزارشگر غیرارادی واقعیت به شمار نمی‌رود، بلکه او آفرینندهٔ جهانی است که توصیف می‌کند. فقدان فضای معنوی از مهمترین مشخصه‌های رمان مدرن است.

نویسندگان مدرن به آفرینش آثاری پرداخته‌اند که بخش اعظم مضامین آنها بر مبنای یافته‌های زیگموند فروید استوار است و به کندوکاو در لایه‌های پنهان ذهن می‌پردازد. اثر هنری مدرن در واقع ناآشناترین چیزهاست. این آشنایی‌زدایی آرامش خوانندهٔ آشنا با رمزگان هنر و ادبیات کلاسیک را به هم می‌ریزد و این امر سبب محفلی‌شدن ادبیات مدرن می‌شود و شکاف عمیقی میان آثار مدرن و عامه‌پسند ایجاد می‌کند. حاصل این امر، انزوای هنرمند مدرن است؛ همچنین وجود ابهام معنایی در آثار مدرن و اعتقاد مدرنیست‌ها به عدم ثبات واقعیت، اهمیت رویکرد آنان به درک و بیان سازوکار ذهن انسان را نشان می‌دهد (هاجری،۱۳۸۱ : ۱٤٥–۱٥۰). این ویژگی‌ها مهمترین مؤلفه‌های رمان مدرن از دیدگاه زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر هستند که کم‌وبیش در آثار مدرن قابل ردیابی‌اند. پیشینهٔ چنین مؤلفه‌هایی در آثار نویسندگان ایرانی به آغاز دههٔ چهل «همزمان با خستگی روشنفکران و ترس آنان از سیاست» (تسلیمی،۱۳۸۳: ۲۱۷) بازمی‌گردد؛ در پی آشنایی نویسندگان ایرانی با آثار غربی و ترجمهٔ آنها، شیوه‌های مدرن نویسندگی در آثار کسانی چون سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، تقی مدرسی، بهرام صادقی و صادق چوبک نمود می‌یابد. نویسندگانی که با گریز از شیوه‌های سنتی نگارش و با نگرش تازه‌ای به داستان توانستند عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیات و موقعیت‌های انسانی پدید آورند (میرعابدینی،۱۳۸۰، ج۲: ٦٦۲).

مهمترین ویژگی محتوایی این نوع از ادبیات که با تحولات بنیادین اجتماعی و خودآیی و خویشتن‌نگری ملی شکل می‌گیرد، انتقاد از مظاهر تحجر سیاسی و فرهنگی است. بی‌گمان هر مرحلهٔ تازهٔ تاریخی، شکل‌های بیانی جدید و مورد نیاز خود را می‌طلبد و نمونه‌های تازهٔ ادبی تحت تأثیر انگیزه‌های اجتماعی و فرهنگی پدید می‌آیند (همان، ج۱: ۱۷–۲۱). در دههٔ ۱۳۲۰ با سقوط رضاخان و گشایش در فضای سیاسی و فرهنگی، نخستین آگاهی‌ها از سوررئالیسم به ایران می‌رسد و بوف کور به صورت پاورقی و سپس به شکل کتاب چاپ می‌شود. این کتاب سرچشمه همهٔ داستان‌های مدرنی دانسته شده است که پس از آن نوشته شد. بوف کور چنان تأثیر ژرفی بر داستان‌نویسی ایرانی می‌گذارد که حضور قهرمان و فضای آن در آثار نویسندگان مدرن سال‌های ۱۳٤۰ قابل ردیابی است (همان: ٦۲–٦٤).

همان‌طور که پیشتر اشاره شد ذهن‌گرایی از مهمترین شاخصه‌های جریان‌های داستانی مدرن است، از طرف دیگر مدرنیست‌ها به علت علاقه به صورت و فرم، گرایش‌های

سیاسی و اجتماعی را در متن نمی‌پسندیدند و ازاین‌رو به فرم و صناعت‌های داستانی توجه داشتند (تسلیمی،۱۳۸۳: ۲۱۸) و این امر منجر به بهره‌گیری از شیوه‌هایی چون جریان سیال ذهن در آثار آنها شد. بنابراین زمینهٔ گرایش نویسندگان ایرانی به شیوهٔ جریان سیال ذهن متأثر از نهضت فراگیر و جهانی مدرنیسم است (بیات، ۱۳۸۷: ۱۸۱–۱۸۲).

۲-۲. پیرنگ

تعریف سنتی پیرنگ (plot) بر اساس نظر ارسطو در فن شعر شکل گرفته است که طبق آن، پیرنگ «زنجیره‌ای متصل به هم و متشکل از سه بخش آغاز، میان و پایان است» (ابرمز، ۱۳۸٤: ۲۷۵) و شبکهٔ استدلالی است که با تنظیم عقلانی و ترکیب حوادث به داستان صبغه‌ای منطقی می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۲). البته تنظیم عقلانی فقط به معنای ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعه‌ای سازمان‌یافته از آن است که با رابطه‌ای علت و معلولی به هم پیوند خورده‌است (میرصادقی، ۱۳۸۰: ٦٤). فریتاگ، منتقد آلمانی، تحلیلی از پیرنگ بر اساس نظر ارسطو عرضه می‌دهد و هرم مشهور فریتاگ را رسم می‌نماید. این هرم آغاز، اوج و گره‌گشایی را در پایان دارد (ابرمز،۱۳۸٤: ۲۷٦).

به طور کلی، طرح یا پیرنگ به خواننده کمک می‌کند مطالب را منسجم و یکپارچه تجربه کند و داستانی را که به عنوان یک فرایند طی زمان رخ داده و بسط پیدا کرده است، درک نماید (هانیول، ۱۳۸۳ :۱۲). برخی معتقدند از دههٔ ۱۹۲۰به بعد، پلات‌های داستانی به گونه‌ای طرح می‌شد که انتظار خوانندهٔ خوگرفته به پیرنگ های سنتی را ناکام می‌گذاشت (ابرمز،۱۳۸٤: ۲۷۷). برخی نیز گفته‌اند در اوایل قرن نوزدهم مشخصهٔ فرجام داستان‌ها، دیگر قطعی بودن آنها نیست، بلکه داستان‌ها اغلب فرجامی نامعین دارند و آنچه حائز اهمیت است بصیرتی است که خواننده درمی‌یابد نه فرجام داستان (هانیول،۱۳۸۳: ۱۵–۱٦). در واقع، دوران تازه‌ای که نویسندگان تجربه می‌کنند، آنان را وامی‌دارد تا شیوه‌ای تازه برای بیان اندیشه‌ها و احساسات خود برگزینند. آشنایی با نظریهٔ فروید دربارهٔ ذهن و تأکیدی که وی بر ناخودآگاهی داشت، نویسندگان داستان‌های مدرن را به عرضهٔ روایتی از ساحت تاریک ذهن واداشت که به طور اساسی با روایتی که در داستان‌های پیشامدرن به کار گرفته می‌شد، متفاوت بود و بر همین اساس، پیرنگی را در آثار مدرن شکل داد که با آنچه طبق نظر ارسطو در فن شعر شکل گرفته، متمایز است و علاوه بر درهم‌ریختگی زمانی و فقدان توالی در بازگویی حوادث، از بخش پایانی

پیرنگ سنتی یعنی گره‌گشایی نیز نشانی در آن نیست. در واقع، آمیختگی خیال و واقعیت در آثار متأخر این دست از داستان‌نویسان، به گونه‌ای است که بازگویی پیرنگ داستانی را دشوار می‌سازد.

در روند بازگویی پیرنگ، متغیرهای متعددی نقش حیاتی دارند که یکی از مهمترین آنها، متغیرهای زمانی است (کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۰). به این معنی که در داستان‌های پیشامدرن، به منظور دست‌یابی به یک پیرنگ به اصطلاح خوش‌ساخت، می‌بایست برای رخدادهای داستانی زمینه‌چینی مناسب صورت می‌گرفت تا داستان آغاز و انجامی داشته باشد، اما در داستان‌های مدرن چنین پیرنگی را نمی‌توان دید؛ چراکه «رویدادهای داستان مدرن درهم تنیده می‌شوند و مرز بین آغاز و فرجام نامشخص می‌ماند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸). در رمان‌های مدرن مدت زمان وقوع حوادث و رویدادها بسیار کوتاه و عمل نیز اندک است، اما غور و بررسی عمیقی از حافظه و ذهن در آنها خودنمایی می‌کند. مدرنیسم مقولهٔ زمان را از زمان تاریخی جدا می‌کند. این شکاف میان زمان ذهنی و عینی منجر به درهم‌ریختن توالی زمانی و حذف روایت خطی می‌شود و عینیت خارجی را محو می‌کند (هاجری، ۱۳۸۱:۱۵۳-۱۵٤).

۳. خلاصهٔ داستان *پوتین‌گلی*

داستان شرح زندگی دختری نقاش است که در سال‌های نوجوانی با پسری به نام ناصر که در ابتدای داستان با عنوان کاکلی از او یاد می‌شود، رابطهٔ عاشقانه برقرار می‌کند. در روز خرید حلقه برای ازدواج، پسرعموی دختر با خودکشی خود مانع این وصلت می‌شود و پس از نجات از مرگ، دختر علی‌رغم میل باطنی با او ازدواج می‌کند. کاکلی به شهر خود باز می‌گردد و درحالی‌که شال گردنش برای دختر به یادگار مانده در اثر سینه‌پهلو می‌میرد. از فردای روز عروسی دختر بیمار شده و روزبه‌روز بر پژمردگی جسم و آشفتگی روح او اضافه می‌شود. مدتی بعد به پیشنهاد پزشک خانواده او را که حالا باردار شده است به ایتالیا می‌فرستند تا در آرامش زندگی کند و کودکش را به دنیا بیاورد. زن که در بین حالات جنون خویش سعی در کشتن شوهرش داشته است و احساس انزجار شدیدی نسبت به او در دل احساس می‌کند، به این سفر تن می‌دهد. البته پیش از سفر، شریف، یکی از همکلاسی‌های دوران تحصیل خود را می‌بیند و مدتی میان آنها رابطه‌ای عاطفی شکل می‌گیرد؛ به گونه‌ای که زن داستان حتی تصمیم به ازدواج با شریف

می‌گیرد. به هر روی داستان در ایتالیا ادامه می‌یابد. زن در رم مستقر می‌شود و در کلاس‌های نقاشی با جوانی به نام روبرتو آشنا می‌شود که از او بیشتر تحت عنوان پوتین‌گلی یاد می‌شود. زن در طی ماه‌هایی که منتظر تولد فرزندش است رفته‌رفته چهرهٔ انسانی و عاطفی روبرتو را کشف می‌کند و از اینکه مردی توانسته آرامش را به او هدیه بدهد، شادمان می‌شود. شریف به رم می‌آید و از دوستی آن دو دچار رشک و حسد می‌شود. سوءتعبیر و سوءتفاهم شریف از رابطهٔ زن با روبرتو که به دور از هوس و آلودگی جسمانی است، باعث درگیری فیزیکی میان شریف و روبرتو می‌شود. مدتی بعد زن مادر می‌شود و احساسات تازه‌ای را نسبت به کودکی که پیش از آن به خاطر نفرت از پدر آن نوزاد احساس می‌کرده، تجربه می‌کند. زن که گویی خود نیز به تولدی دوباره دست یافته‌است، در برابر شریف می‌ایستد و از عشق خود نسبت به روبرتو و کودکش می‌گوید. از طرف دیگر با نامه‌ای که از عمهٔ خود دریافت کرده است، متوجه می‌شود شوهرش کلفت خانه، زلیخا را به صیغهٔ خود در آورده و چهل روز از تولد دخترشان می‌گذرد. زن که از ابتدای داستان از دیدن چهرهٔ خود در آینه مشوش بوده است و از آن با تعبیر جسد یاد می‌کند، در نهایت احساس متفاوتی را نسبت به خود تجربه می‌کند و به آرامش می‌رسد.

۴. داستان *پوتین‌گلی* و مؤلفه‌های مدرن

تأکید بر ضمیر ناخودآگاه موجب می‌شود تا نویسندهٔ داستان مدرن به جای پرداختن به ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها، نقبی به ساحت تاریک ذهن آنان بزند. تلقی نویسندهٔ مدرن از ذهن، مبتنی بر دیدگاه بنیادستیزی است که در اوایل قرن بیستم با نظریهٔ فروید مطرح شد. طبق این نظریه، ذهن دو سطح خودآگاهی و ناخودآگاهی دارد و در این میان ناخودآگاهی اهمیت بیشتری دارد. در این‌گونه داستان‌ها، تصویر غالبی که از انسان ارائه شده، موجودی افسرده، منزوی و تک‌افتاده است که نمی‌تواند از بند تناقض‌های درونی خویش رهایی یابد. چنین دیدگاهی منجر به روایتی نو در داستان‌های دوران مدرن شد که در مقوله‌هایی چند از جمله زمان، زاویهٔ دید، پیرنگ، شخصیت‌پردازی و... قابل بررسی و تعمق است (پاینده،۱۳۸۹: ۲۲-۲٤). پیرنگ داستان *پوتین‌گلی* نیز با پیرنگ داستان‌های پیشامدرن تفاوت دارد و مؤلفه‌هایی از داستان‌های مدرن را در آن می‌توان دید؛ در این قسمت دو عنصر مهم روایت و شخصیت‌پردازی در این داستان بررسی می‌شود:

٤-١. روایت

هر روایت داستانی از داستان و متن تشکیل شده است. داستان در قالب چکیدهٔ سرراست در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد. داستان مواد خام و دستمایهٔ اولیهٔ اثر است و متن چگونگی نقل دستمایهٔ اولیهٔ اثر (ریمون کنان،۱۳۸۷: ۷-۱۲). بوطیقای روایت، هم درصدد درک مؤلفه‌های روایت برمی‌آید و هم چگونگی تأثیرگذاری روایت‌های معین را تحلیل می‌کند (کالر،۱۳۸۵: ۱۲). شکل روایت به ما کمک می‌کند داده‌های تجربه و لحظه‌های پراکندهٔ آن را در زمان سامان دهیم و در آن الگوهای معناداری بیابیم و بدین ترتیب، بازشناخت، تفسیر و بیان آن را برای ما و دیگران ممکن می‌سازد (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۵). مدرنیست‌ها معتقدند:

تنها خبر نیست که اهمیت دارد، بلکه ممکن است عمل گفتار (اِخبار) مهم‌تر باشد. ژرار ژانت همان اندازه که به خبر اهمیت می‌دهد، به اِخبار توجه دارد... مدرنیست‌ها از ژانت هم فراتر می‌روند و به اِخبار بیشتر توجه می‌کنند. آنان بدون تکیه بر خبر که معمولاً ساده و روشن است، با پیچیدگی‌های فرمی، اِخباری و بیانی، دنیایی تازه ایجاد می‌کنند و به جای مضمون‌گرایی، به فرم پناه می‌آورند (تسلیمی،۱۳۸۳: ۲۵۵).

همچنین نویسندهٔ مدرن «به جای روایت رویدادهای بیرونی، تحولات روحی ـ روانی شخصیت اصلی داستان را رصد می‌کند و به نمایش می‌گذارد» (پاینده،۱۳۸۹: ۲۳). گفته شده است که داستان مدرن غالباً با رؤیا آغاز می‌شود (همان :۳۱-۳۳)، این داستان نیز با توصیف کابوس شخصیت اصلی آغاز می‌شود و به شرح ازدواجی ناخواسته و آشفتگی ذهنی ناشی از فقدان عشق در شخصیت اصلی می‌پردازد و تحولات روحی او را رصد می‌کند:

دور و برم پر از کرم بود، من وسط کرم‌ها لول می‌خوردم و کج و راست می‌شدم... اما توی آیینه، از ذره‌های براق و ستاره‌های کوچولو خبری نبود. یک جسد، جسد یک مرده با چشم‌های درشت باز، سرپا ایستاده بود (حسینی، ۱۳۸٤: ۱۳-۱٤).

یکی از تفاوت‌ها در طرح داستان‌های مدرن با پیرنگ‌های سنتی وداع با راوی دانای کل و بهره‌گیری بیشتر از زاویهٔ دید اول شخص و به ویژه تک‌گویی درونی برای بازگویی ذهنیت شخصیت‌ها و به کارگیری چند راوی است. نویسندهٔ داستان مدرن در بیشتر موارد، با انتخاب دیدگاه اول شخص به بازگویی حالت‌های درونی شخصیت اصلی داستان می‌پردازد و با استفاده از تکنیک‌های جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی و بیان شاعرانه، برجستگی ویژه‌ای به ساختار داستان خود می‌دهد. جریان سیال ذهن در کنار تک‌گویی از مشخصه‌های مدرنیسم داستانی است (هاثورن، ۱۳۷۸: ۲۲). در داستان‌نویسی به شیوهٔ جریان

سیال ذهن، نویسنده می‌کوشد با کاوش در فضای درونی و حالات ژرف ذهنی، داستانی مبتنی بر تأثرات ذهنی و اندیشهٔ شخصیت‌ها روایت کند. در چنین روشی خواننده با حالات ذهنی پردازش‌نشده‌ای همراه می‌شود که او را به دنیای درونی شخصیت‌ها می‌برد (pop& singer, 1978: 9-30). تداعی معانی اساس تک‌گویی درونی است که معمولاً به تفصیل بیان می‌شود و بیانگر احساسات و افکار شخصیتی است که تک‌گویی می‌کند. ارتباط میان احساسات و اندیشه‌های مربوط به آن یا به وسیلهٔ عناصر منطقی یا فقط از طریق تداعی آزاد صورت می‌پذیرد. البته تک‌گویی درونی با حدیث نفس متفاوت است؛ در حدیث نفس شخصیت با صدای بلند و در بخشی از داستان سخن می‌گوید، اما در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن شخصیت می‌گذرد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ٤١٠-٤١٧).

«در شیوهٔ جریان سیال ذهن ماجرای داستان در خط مستقیمی نمی‌گذرد... و به هیچ وجه نمی‌توان ماجرای داستان را با طرح سادهٔ یک سرگذشت مداوم واحد تصویر کرد» (سیدحسینی، ١٣٧٦،ج٢: ١٠٦٧). به هم ریختن توالی زمانی و قرارگرفتن دورترین واقعه در کنار واقعه‌ای عینی، همچون کاشی‌های معرقی که در کنار هم قرار گرفته‌اند، دنیایی از رنگ و احساس به وجود می‌آورد (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۱۲).

به طور کلی چهار ویژگی اصلی برای تشخیص شیوهٔ جریان سیال ذهن ذکر شده است که عبارت‌اند از: تک‌گویی درونی در تمام یا قسمت‌های مهمی از داستان، تصمیم نویسنده بر عرضهٔ آگاهی از درون شخصیت‌ها، درهم ریختن نظم منطقی رویدادها در کلیت رمان و عرضهٔ ذهنیات شخصیت‌ها به صورت گسسته و بدون انسجام (بیات، ۱۳۸۷: ۹۲).

در داستان *پوتین‌گلی*، نویسنده، زاویهٔ دید سوم شخص را در بخش محدودی به کار برده است و قسمت عمده‌ای از داستان با زاویهٔ دید اول شخص روایت می‌شود. شخصیت اصلی داستان که دچار روان‌پریشی شده است، ابتدا با تک‌گویی درونی محتویات ذهنی خود را آشکار می‌کند و سپس به بازگویی سرنوشت زنی می‌پردازد که در آیینه می‌بیند. تصویر درون آیینه در واقع، تصویر همان شخصیت اصلی داستان است که به علت روان‌پریشی خود را جسدی در میان کرم‌ها می‌بیند و این تصویر را شخصیتی جدا از خود تصور می‌کند:

> دور و برم پر از کرم بود... توی آیینه، از ذره‌های براق و ستاره‌های کوچولو خبری نبود. یک جسد، جسد یک مرده با چشم‌های درشت باز، سر پا ایستاده بود... گاهی به نظرم می‌اومد اون جسد منم. برای اینکه جسد تو آیینه، یه خروار موی طلایی قرمز رنگ داشت... صبح‌ها وقتی بیدار می‌شدم، شبیه همون موها، روی بالشم ول بود... یه شب یه دفه

از خواب پریدم، به گوشم صدای زنجمور می‌اومد... صدای زنجموره مال موها بود... نزدیکی‌های سحر بود رفتم سراغ جسد دم آیینه، چشماش تیغ کشیده بود... نمی‌دونم قیچی رو از کدوم قفسه پیداکردم، موهامو از ته زدم (حسینی،۱۳۸٤: ۱۳-۱۵).

دختره تابلو رو جایی گذاشت که عکس کاکلی تو آیینه قدی دیوارش دیده بشه... بعد روی تابلوی کاکلی یه پارچه انداخت، یه شال گردن سبز سیر که خال‌خال‌های سفید داشت... این صحنه تآتر ثابت شده بود تو اتاقم زندگی می‌کرد، زیر میز، روی قفسه، توی طاقچه، روی سقف. این صحنه‌ها چسبیده بود، هیچ جوری نمی‌تونستم روش پرده بکشم که نبینم (همان :۳۹).

بنابراین، نویسنده با استفاده از تک‌گویی، ذهنیات و احوالات درونی شخصیت اصلی داستان را برای خواننده نمایش می‌دهد. آغاز داستان، اوج روان‌پریشی شخصیت اصلی است که در برابر آیینه با خود گفت‌وگو می‌کند. سپس به گذشته‌ها می‌رود و آنچه را که بر او گذشته است، بازمی‌گوید. در این داستان، توالی زمانی در بخش‌هایی از آغاز روایت رعایت نمی‌شود و در این قسمت‌ها راوی با استفاده از شیوهٔ تداعی معانی به شرح آنچه بر او رفته است، می‌پردازد. در واقع، روایت مغشوش و به هم ریخته، ناشی از مختل‌شدن روان شخصیت اصلی در اثر ضربه‌های روحی است... که با نگاه کردن به چیزی یاد چیز دیگری می‌افتد (پاینده، ۱۳۸۹: ۲٤).

در جریان سیال ذهن، تداعی معانی به خواننده کمک می‌کند تا پیوند میان ذهنیات پراکندهٔ شخصیت را بیابد و به علائق و حساسیت‌های او پی ببرد. این عملکرد مبتنی بر سه رابطهٔ شباهت، تضاد و مجاورت میان اشیا یا مفاهیم است (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ٤۹).

برای نمونه، زمانی که شخصیت اصلی دربارهٔ یکی از طلبکاران شوهرش صحبت می‌کند، از دیدن هیئت ظاهری مرد به یاد عروسک پلاستیکی دوران کودکی‌اش می‌افتد و در پی آن، ماجرای دیگری از روزگار کودکی خود را بازگو می‌کند:

یه روز صبح در زدن... در رو واکردم، یه آقایی بود، با صورت چاق و لپ‌های ورم‌کرده قرمز... یک عروسک لاستیکی داشتم... نوک دماغشو با دندونم سوراخ کردم... ریختش عوض شد... وقتی پاهاشو، چین‌های دامنشو فشار می‌دادم، شکلک درمی‌آورد... آب از نوک دماغش فواره می‌زد. چه قدر وجود لاستیکی اون، با اون کلاه و دسته گل بادکرده پر ابهت بود! چه قدر من از لجم می‌خندیدم! وقتی نوک دماغشو سوراخ کردم و بادش خالی شد... یه دفعه زدم زیر خنده، به نظرم از صدای خنده خودم بود که متوجه شدم لای در باز حیاط با پیراهن خواب وایسادم دارم می‌خندم. کسی هم نبود...آیا کسی در زده بود؟ (حسینی، ۱۳۸٤: ۳۱-۳۲).

زمانی که شخصیت اصلی داستان با ذهنی بیمار و مشوش به توصیهٔ پزشک به ایتالیا می‌رود، در خانهٔ دختری به نام سارا که گفته می‌شود از آشنایان او است، مستقر می‌شود. شخصیت اصلی که سارا برایش ناآشناست سعی می‌کند او را به خاطر آورد:

یه صدایی تو مغزم داد می‌زد... می‌خواستم بخوابم، خوابم می‌اومد؛ اما آخه این کی بود؟ چراغ‌خواب بغل تختمو روشن کردم، بهش خیره شدم، حالا که بزکشو پاک کرده بود، به نظرم آشنا می‌اومد. توپ‌مون افتاده بود تو پشت بوم، بابا اومد در پشت بومو واز کرد... وسط شیروونی‌ها و درخت‌ها و خونهٔ آجری‌ها، چشمم به بادگیر افتاد. از همهٔ پشت بوم‌های شهر بلندتر بود...

ـ «اون بادگیر کاشی‌کاری رو می‌بینی؟ اون مال زیرزمین خونهٔ ماست» برو دروغ نگو مگه خونتون مسجده!

من مگس‌کُشو با ریتم مخصوصی تکون می‌دادم، اونم با ریتم مگس‌کش جیغ می‌کشید. آواز می‌خوند، ترانه، نه...، مثلاً اپرا می‌خوند...زیر بادگیر می‌نشستیم، منتظر می‌شدیم کفترچایی‌ها از اون بالا بیفتن پایین (همان: ٦٦).

یکی از شگردهای نویسندگان جریان سیال ذهن، نزدیک کردن زبان داستان به زبان شعر است که آن را یکی از رهیافت‌های مدرنیست‌ها برای دستیابی به فرم دانسته‌اند (تسلیمی،۱۳۸۳: ۲۲۰).

بهره‌گیری فراوان از عناصر شعری در اغلب داستان‌های جریان سیال ذهن به حدی است که گاهی جنبه‌های شاعرانهٔ این آثار بر جنبه‌های داستانی آنها غلبه می‌کند. استفاده از ایجاز، ابهام، ایهام، جناس‌پردازی، به کارگیری تشبیه‌ها و استعاره‌های بدیع و توجه دقیق به معانی ضمنی کلمات در کنار توجه ویژه به تأثیر موسیقایی اجزای زبان، به شعرگونگی این نوع از داستان‌ها کمک می‌کند. استعاره و نماد نیز از مهمترین صناعاتی هستند که زبان داستان‌های جریان سیال ذهن را به زبان شعر نزدیک می‌کند (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰٤).

داستان *پوتین‌گلی* نیز در روایت خود از زبان شاعرانه بهره‌های بسیار برده است: «خسته بودم. چشمامو بستم... چشمامو که واکردم منظرهٔ پارک به کلی عوض شده بود. آسمون نیلی‌شده‌بود، **چراغ‌ها رنگ انداخته و شب به تندی پایین پریده بود**» (حسینی، ۱۳۸٤: ۹۰).

«کاج‌های پیر بلند و آبی شسته و **اتوخورده** آسمون که از زیر شاخه‌های کاج پیدا بود، چه لطفی داشت!... چنان غمی تو چشاش بود که دلم سوخت، میل کشیده‌زدن **مثل یه پردهٔ خجالت** نشست رو صورت خودم» (همان :۹۲).

«هنوز از دم موهام آب می‌چکید، به جای چشمام، **موهام گریه می‌کرد**» (همان :۱۱٤).

«یاد می‌داد چه جوری با سازهای زهی و اجراهای توانا، **افیون** تمام شقایق‌های خدا رو ببلعم و چه جوری **پله‌های آسمونو** تا دم خورشید بالا برم» (همان :۱۲۰).

گفته شده رواج مدرنیسم همزمان با گسترش سمبولیسم بوده است (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۸) و استفاده از زبان نمادین و سمبولیک، همان‌طور که پیش از این اشاره شد، از ویژگی‌های شیوهٔ جریان سیال ذهن است. دربارهٔ چرایی آن می‌توان گفت وقتی سخن از ذهن و محتویات آن می‌رود باید به یاد داشت که محتویات ذهن همواره خصلتی نمادین دارند که در روانشناسی نیز کوشش می‌شود تا زبان آن کشف و بدین طریق از آنها رمزگشایی شود. در داستان *پوتین‌گلی* نیز می‌توان نشانه‌هایی از زبان نمادین را مشاهده کرد؛ شخصیت اصلی داستان همواره در برابر آیینه با چهره‌ای که روایت‌گر ضمیر ناخودآگاه او است، گفت‌وگو می‌کند:

«توی آیینه، از ذره‌های براق و ستاره‌های کوچولو خبری نبود. یک جسد، یک مرده، با چشم‌های درشت باز، سر پا ایستاده بود» (حسینی،۱۳۸٤: ۱۳-۱٤).

تصویر نمادین دیگر مربوط به زمانی است که شخصیت اصلی داستان پس از ازدواج مصلحتی با پسرعمویش، خود را نسبت به مردی که دوستش داشته، خیانتکار می‌بیند و به بریدن گیسوانش که رفتاری نمادین است، روی می‌آورد (همان :۱۵).

همچنین شخصیت اصلی *پوتین‌گلی*، باردار است و در پایان داستان با تولد نوزاد، گویی زندگی دوباره‌ای را تجربه می‌کند. این تولد، تحول روحی ژرفی را در او پدید می‌آورد و نگاه او را نسبت به زندگی تغییر می‌دهد:

> تو آیینه از غبغب، صدای پا، جسد مرده و ...خبری نبود. تو آیینه... یه عروس جوون، با لباس سبز سیر که خال‌خال‌های سفید داشت، ایستاده بود... مثل پر سبک بود، می‌تونست پرواز کنه، دو تا چشم براق، دو تا دریاچهٔ زندگی، چشم‌های نامزدش تو چشماش نفس می‌کشید و زندگی می‌کرد... شفا یافته بود (همان:۱۹۲).

٤-۲. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی، از مهمترین عناصر داستان‌نویسی است که قدرت و هنر نویسنده را به نمایش می‌گذارد و به طور کلی به سه شیوهٔ عرضه صریح به کمک شرح و توضیح یا از طریق نمایش اعمال شخصیت، یا با توصیف کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی امکان‌پذیر است. شیوهٔ جریان سیال ذهن در پی معرفی شخصیت با استفاده از نمایش

احوالات درونی به وجود آمده است. این روش، خواننده را به طور غیرمستقیم در جریان شعور آگاه و ناخودآگاه شخصیت داستان قرارمی‌دهد (میرصادقی،۱۳۸۰: ۸۷–۹۲).

جریان گرایش به نگارش داستان‌های روان‌شناختی متکی بر عنصر شخصیت، از زمان آشنایی نویسندگان ایرانی با داستان مدرن همچنان رو به افزایش است. در این نوع از داستان‌ها «نویسنده بیشتر نشان می‌دهد تا نقل کند» (بی‌نیاز،۱۳۸۸: ۱۹۷) و شخصیت اصلی معمولاً به صورت فردی منزوی و متفاوت تصویر می‌شود که با خود نیز بیگانه است. در داستان‌های روان‌شناختی، نویسنده با تصویرکشیدن رؤیاها، کابوس‌ها و تداعی‌های ذهنی شخصیت اصلی داستان، به نمایش روان‌رنجوری و ضعف جسمانی او که از مشخصه‌های شخصیت اصلی داستان‌های مدرن است، می‌پردازد (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۱–۳۳).

داستان *پوتین‌گلی* همان‌طور که گفتیم با توصیف کابوس شخصیت اصلی آغاز شده است. این شخصیت که نام خاصی ندارد، تصمیم می‌گیرد با مرد مورد علاقه‌اش ازدواج کند، اما با خودکشی پسرعمویی که دلبستهٔ او است، عشق خود را رها می‌کند و به ازدواجی ناخواسته با پسرعموی از مرگ رسته، تن می‌دهد. در طول داستان شخصیت اصلی به لحاظ روحی و جسمی بیمار است و درد و رنج بسیاری را تحمل می‌کند. او از کودکی که در درون خود می‌پرورد بیزار است، اما در پایان پس از به دنیا آمدن فرزندش و یافتن عشقی پاک و زلال از ورطهٔ پریشانی می‌رهد و زندگی تازه‌ای را آغاز می‌کند. در این داستان نویسنده با توصیف کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت اصلی، او را به خواننده معرفی می‌کند.

حوادث و شخصیت‌های این داستان از دریچهٔ نگاه راوی که همان شخصیت اصلی است، توصیف می‌شود و کانون روایت تغییر نمی‌کند. آنچه خواننده از همسر شخصیت اصلی، شریف، همکلاسی و دلباخته او و همچنین دربارهٔ روبرتو می‌داند از نگاه راوی است. اگرچه راوی از همسر خود متنفر است، هرگز در طول داستان رفتار نامناسبی از او روایت نمی‌کند. شوهر زن، همواره سعی می‌کند خواسته‌های همسرش را برآورده کند و با مهربانی شرایط آسایش او را فراهم آورد، اما شخصیت اصلی در جست‌وجوی عشق است و به علت از دست دادن مردی که نسبت به او دلبستگی داشته است، رنج می‌برد. شوهر زن عاشق او است، اما این موضوع شخصیت اصلی داستان را راضی نمی‌کند. او در حسرت زیستن در کنار مردی است که خود نیز دلبستهٔ او باشد. بنابراین، در رمان *پوتین‌گلی*، نویسنده علاوه بر توصیف کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی، از روش توضیح و نمایش اعمال شخصیت نیز استفاده کرده است.

یکی دیگر از مشخصه‌های متن‌های روایی مدرنیستی، ضد قهرمان بودن شخصیت اصلی است (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹۰–۱۹۱)؛ زیرا در تلقی مدرنیسم:

> انسان مرکز عالم نیست و گاه نقش او بسیار کمرنگ می‌شود. سرنوشت جهان در دست او یا چند شخصیت دیگر نیست. انسان تنها، بیگانه و هراس‌زده به شکل نمادین و استعاری ظاهر می‌شود و جای خود را به شیء می‌دهد (همان: ۱۸۸).
>
> دورهٔ مدرن دورهٔ زوال حماسه و قهرمان‌گرایی حماسی است... شخصیت اصلی... به فکر نجات هیچ کس نیست حتی خودش، او منفعل و پذیرنده است و به جای عصیان و شورش راه تسلیم‌طلبی را درپیش‌گرفته است... معمولاً به لحاظ جسمانی ضعیف است، از بیماری‌های مزمن رنج می‌برد و گاه حتی مشاعر خود را هم از دست داده است... در یک کلام هیچ یک از خصایص قهرمان‌های پیشامدرن را در شخصیت اصلی داستان‌های مدرن نمی‌توان یافت (پاینده،۱۳۸۹: ۳۲–۳۳).

وداع با قهرمان سنتی که انسانی برجسته و برتر از پیرامون خود و بسیار تواناست، از اصول ساختاری داستان‌های مدرن دانسته شده است. در داستان مدرن شخصیت‌ها اغلب معمولی و درگیر مشکلات هستند و خواننده در مواجهه با این نوع از آثار علاقه‌ای به یافتن شباهتی میان خود و آنها ندارد. اغلب نویسندگان ایرانی تلاش کردند با توجه به اصول ساختاری داستان‌های مدرن غربی، از رمان سنتی فاصله بگیرند، اما قهرمانان اغلب آثار آنان، اگرچه در آغاز فعال و برجسته و مطمئن هستند، در برخورد با حوادث منفعل می‌شوند. تعهدی که قهرمان آثار ادبی مدرن ایرانی، نسبت به اطرافیان و خانواده و سنت‌ها دارد، در بیشتر مواقع او را وامی‌دارد تا برای جلوگیری از فروپاشی نهادهای سنتی اجتماعی همچون خانواده، تسلیم خواستهٔ آنها شود و اجازه ندهد ستیز و کشمکش او با هنجارهای اجتماعی به قطع وابستگی و علائق به این نهادها منجرشود (هاجری،۱۳۸۱: ۱٦۰ –۱٦۳).

شخصیت اصلی داستان *پوتین‌گلی* نیز علی‌رغم سنت‌گریزی که در آغاز داستان از خود نشان می‌دهد و تصمیم به ازدواجی غیرسنتی می‌گیرد، پس از مدتی به علت حوادثی که تجربه می‌کند، با ترک‌کردن مرد مورد علاقه‌اش، تسلیم سنت‌ها شده و با پسرعموی خود ازدواج می‌کند:

> ـ برو... برو دیگه، پسرعموم خودکشی کرد.
>
> ـ آخه، چرا! چی شده؟
>
> ـ برو برو... دیگه نمی‌تونم... برو دیگه... خداحافظ... دختره عروسی کرد با پسرعموش... اما شب عروسیش لباس سیاه تنش بود... (حسینی،۱۳۸٤: ۲۷).

۵. نتیجه‌گیری

استفاده از تک‌گویی درونی که سبب حذف نویسنده از جریان نقل داستان می‌شود و بهره‌گیری از زبان شاعرانه و نمادین در کنار کاوش در فضای درونی و حالات ژرف ذهنی شخصیت اصلی در رمان *پوتین‌گلی*، سبب خلق اثری مدرن و روان‌شناختی شده است. همچنین ویژگی‌های شخصیت اصلی این اثر کاملاً منطبق با شخصیت‌پردازی در روایت‌های مدرن است؛ چراکه در این داستان، با انسانی تنها و روان‌رنجور مواجه می‌شویم که متفاوت با قهرمان داستان‌های سنتی، در برخورد با حوادث منفعل است و شخصیتی معمولی و درگیر با مشکلات دارد. نکتهٔ دیگر اینکه ناشر در مقدمه، تاریخ نگارش داستان را ۱۳۳۸ ذکر می‌کند، بنابراین، رمان *پوتین‌گلی* را می‌توان اولین اثر مدرن روان‌شناختی از نویسندگان زن ایرانی به شمار آورد که با شیوه‌ای نزدیک به جریان سیال ذهن نوشته شده است و با زبانی سمبلیک و نمادین خواننده را در جریان عواطف درونی و کشمکش‌های ذهنی شخصیت اصلی خود قرار می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. منصوره حسینی (۱۳۰۵–۱۳۹۱) که بیشتر به عنوان نقاش شناخته شده است، چند فیلم مستند از جمله «زندگی استاد کمال‌الملک» را ساخته است. *پوتین‌گلی* یگانه اثر او در زمینهٔ داستان‌نویسی است که به چاپ رسیده است.

منابع

ابرمز، می یر هوارد (۱۳۸٤). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی انگلیسی–فارسی*. ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. تهران: رهنما.

احمدی، بابک (۱۳۷۷). *معمای مدرنیته*. تهران: نشر مرکز.

اخلاقی، اکبر(۱۳۸۲). *تحلیل ساخت روایی مثنوی مولوی*. پایان‌نامه دکتری زبان و ادبیات، دانشگاه اصفهان.

اسحاقیان، جواد (۱۳۸۲). *از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان*. تهران: هیلا.

امیری خورهه، نسرین (۱۳٤۹). *شاید خدا بخواند*. تهران: انتشارات کهنمویی زاده.

باربیه، موریس (۱۳۸۳). *مدرنیتهٔ سیاسی*. ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی، تهران: آگه.

بناکار، مینو (۱۳۵۰). *غم به دوشان*. تهران: انتشارات ابن سینا.

بهرامی، میهن (۱۳٤۰). *زنبق ناچین*. تهران: بنگاه مطبوعاتی علی‌شاه.

بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). *داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: انتشارات افراز.
پاینده، حسین (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*. تهران: انتشارات نیلوفر.
پروانه، خاطره (۱۳٤۲). *لالایی زندگی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
---------- (۱۳٤۳). *کرشمه ساقی*. تهران: انتشارات امیر کبیر.
توللی، مهین (۱۳۳۸). *سنجاق مروارید*. شیراز: چاپ موسوی.
تسلیمی، علی (۱۳۸۳). *گزاره هایی در ادبیات معاصر (داستان)*. تهران: انتشارات اختران.
حسینی، منصوره (۱۳۸٤). *پوتین‌گلی*. تهران: انتشارات عطایی.
دانشور، سیمین (۱۳۲۷). *آتش خاموش*. تهران: کتاب فروشی علمی.
---------- (۱۳٤۰). *شهری چون بهشت*. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
---------- (۱۳٤۸). *سووشون*. تهران: انتشارات خوارزمی.
دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۳). *کالبد شکافی رمان*. تهران: سوره مهر.
ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نشر نیلوفر.
سیدحسینی، رضا (۱۳۷٦). *مکتب‌های ادبی*. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
فکوهی، ناصر (۱۳۸۱). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان شناسی*. تهران: نشر نی.
کادن، جی ای (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: نشر شادگان.
کالر، جاناتان (۱۳۸۵). *نظریه ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
گلبو، فریده (۱۳٤۳). *جاده کور*. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). *باغ در باغ*، ج۲. تهران: نیلوفر.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: انتشارات سخن.
---------- و میمنت (ذوالقدر) میرصادقی (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی ایران*، (۳ج در ۲ مجلد). تهران: نشر چشمه.
نبوی، مهوش (۱۳٤۹). *ژرفای غم*. تهران: انتشارات فرمه.
هانیول، آرتور (۱۳۸۳). «طرح در رمان»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار.
هاثورن، جرمی (۱۳۷۸). «نمود رئالیسم و مدرنیسم»، ترجمهٔ جلیل جعفری یزدی، *ماهنامه ادبیات داستانی*. س ۷، ش ۵۰، صص: ۲۰-۲۲.
هاجری، حسین (۱۳۸۱). «نمود مدرنیسم در رمان فارسی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)*، زمستان ۱۳۸۱، ش ۵، ص:۱٤۳-۱٦۷.

Pop , Kenneth s. & singer, jeromel (1978). *The stream of human Experience*. New York: plenum

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی