داستان کوتاه تمثیلی در ادبیات معاصر ایران

دکتر قدرت قاسمی‌پور
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز
آرش آذرپناه*

چکیده
در این مقاله به ویژگیها و انواع داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر پرداخته می‌شود. در ادبیات داستانی معاصر، هر کدام از نویسندگان ضمن استفاده از شگردهای داستانپردازیِ معاصر از شیوه‌ها و تمهیداتِ روایت‌پردازیِ کهن مثل تمثیل‌گرایی هم بهره برده‌اند. نویسندگانِ معاصر بنا بر اهداف زیباشناختی و گه‌گاه برای پنهان کردن مفهوم انتقادی خود، به تمثیل متوسل شده‌اند؛ البته میان تمثیلهای کهن و معاصر تفاوتهای ساختاری و درونمایه‌ای وجود دارد. در تمثیلهای کهن، شاعر یا نویسنده خود معمولاً در پایان داستان تفسیرِ تمثیل را عهده‌دار می‌شده، اما داستان‌نویسان معاصر فهم و تأویلِ تمثیل را به عهدهٔ خواننده وامی‌گذارند. نویسندگان معاصر، لایه یا سطح اولیهٔ داستان را با دقت کامل بازنمایی و روایت می‌کنند، در حالی که در تمثیلهای کهن این امر چندان رعایت نمی‌شود. نویسندگان و شاعرانِ روایت‌پردازِ کهن از تمثیل برای تعلیم و تحکیم اندیشه‌های خود استفاده می‌کردند در حالی که نویسندگانِ معاصر، تمثیل را برای بیان روشنگریها و انتقادهای اجتماعی، سیاسی و فلسفی به کار می‌گیرند. داستانهای کوتاه تمثیلیِ معاصر را بر حسب ساختارهای روایی و گونه‌های ادبی می‌توان به داستانهای کوتاه تمثیلیِ واقع‌گرایانه، تمثیلیِ مبتنی بر رئالیسمِ جادویی، تمثیلیِ حیوانی، تمثیلیِ قصه‌وار و تمثیلیِ طنزآمیز تقسیم‌بندی کرد. درونمایهٔ اغلب داستانهای کوتاه تمثیلیِ معاصر مسائل اجتماعی و سیاسی است که با نگرشی انتقادی و گاه تلخ‌بینانه روایت شده است.

کلیدواژه‌ها: تمثیل، داستان کوتاه امروز، واقعگرایی در داستانهای امروزی، داستان کوتاه و نقد مسائل اجتماعی و سیاسی، تمثیل حیوانات در داستانهای کوتاه فارسی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۷/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۵/۱۵
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

۱. مقدمه

داستان کوتاه معاصر فارسی در عمر نزدیک به یک‌صد سالهٔ خود، یکی از غنیترین گونه‌های ادبیاست که هم به لحاظ محتوا و هم از جهت ساخت و صورت، تنوّع و تکثری درخور در آن دیده می‌شود. این گونهٔ ادبی یکی از مهمترین محملها برای آینه‌داری و بازنمایی درونمایه‌های مقتضای زمان بوده است. در این گونهٔ ادبی از زندگی مردم اعماق گرفته تا فقر مادی و فرهنگی، آشوبهای روانی، نقد و انتقادهای سیاسی، پلشتی‌ها و تلخیهای زندگی و ... نقل و روایت شده است. داستان کوتاه در عمر هشتادسالهٔ خود به لحاظ فرم، ساخت و شگردهای روایی نیز همراه با مکتبها و نظریه‌های ادبی معاصر در حالت شَوَند و تحول روبه‌رشد بوده است. تطوّر و تحول شگردها و سبکهای داستان کوتاه فارسی هم تحت تأثیر ادبیات جهان بوده است و هم بهره‌مند از توان روایی وطنی و سنتی؛ مواردی همچون بازنمایی واقعگرایانهٔ حوادث و شخصیتها، نقل و روایت عینی و عدم دخالت نویسنده و راوی در تفسیر ماجرای داستان، تک‌گویی درونی، جریان سیّال ذهن، شکست زمان خطی روایت و... در داستان کوتاه و رمان معاصر فارسی، به نسبت، تحت تأثیر سیر و سلوک ادبیات داستانی غرب است؛ با این حال تمهیدات و شگردهایی در داستان کوتاه معاصر هم هست که آبشخور آنها متون روایی کهن فارسی است. البته این تمهیدات و شگردها هم خاص زبان و ادبیات فارسی نیست. تمثیل[1] یکی از این تمهیدات و شیوه‌های بازنمایی ماجرای داستان است که در ادبیات پربار کهن فارسی، همواره روایت‌پردازان از آن بهره‌مند شده‌اند.

داستان کوتاه معاصر فارسی با اینکه به لحاظ شکل و جهت‌گیری روایی تحت تأثیر ادبیات غرب است، در این گونهٔ ادبی از تمهیدات و شگردهای کهن هم استفاده شده است. تمثیل و تمثیل‌پردازی در ادبیات تعلیمی و عرفانی فارسی جایگاهی درخور دارد به گونه‌ای که بیشتر شاعران و نویسندگان اهل تعلیم و عارف از این شیوه برای بازنمایی و تجسم اندیشه‌ها، آرمانها و جهان مطلوب خود بهره گرفته‌اند. در داستان کوتاه معاصر فارسی نیز، نویسندگان بر اساس مقتضیات گوناگون از این شیوه برای پرداخت حوادث و بازنمایی اندیشه‌ها استفاده کرده‌اند. البته، نوع و جنس کاربرد تمثیل در داستان کوتاه معاصر با تمثیلهای کهن، هم به لحاظ ساخت و هم به جهت محتوا، تفاوتهایی دارد که در پی به آنها پرداخته می‌شود.

بنا به اهمیت و جایگاه مهمِ داستانهای کوتاه تمثیلی در ادبیات معاصر فارسی در این مقاله به مسائلی همچون تعریف و ویژگیهای تمثیل، تفاوت تمثیل در ادبیات کهن با تمثیل در داستان کوتاه معاصر فارسی، مقایسه و تفاوت میان داستانِ کوتاه واقعگرای تمثیلی و غیرتمثیلی، شکل‌شناسی و گونه‌شناسیِ موضوعیِ داستانهای کوتاه تمثیلی، پرداخته می‌شود.هدف نهایی نگارش این مقاله نشان دادن و شناساندنِ ساختار تمثیلی برخی داستانهای کوتاه معاصر فارسی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد تعریف و کارکرد تمثیل و ویژگیها، ساختار و درونمایهٔ تمثیلهای کهن ادب فارسی مطالب گوناگونی نوشته شده اما در خصوص تمثیل در داستانِ کوتاه معاصر، مطالب پراکنده و اندکی موجود است. منابعی که به طور مختصر به داستان کوتاه تمثیلی پرداخته‌اند عبارت است از: مقالهٔ «واقعگرایی و تمثیل در قصه‌نویسی» رضا براهنی (۱۳۵۳)؛ بخش داستان تمثیلی در کتاب *ادبیات داستانی* جمال میرصادقی (۱۳۷٦)؛ محمد بهارلو در کتاب *داستان کوتاه ایران* (۱۳۸۷) هنگام بررسی آثار غلامحسین ساعدی به وجه تمثیلی برخی داستانهای مجموعهٔ *عزادارن بیل* پرداخته؛ حسن میرعابدینی نیز در کتاب *صد سال داستان‌نویسی در ایران* (۱۳۸۰) گه‌گاه برخی داستانهای کوتاه تمثیلی را تفسیر و تأویل کرده است. در کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، داستان*، اثر علی تسلیمی نیز تفسیرهایی کوتاه بر برخی داستانهای تمثیلی نوشته، و همچنین به ساختار تمثیلی برخی داستانها اشاره شده است. محمد تقوی نیز در کتاب *داستان حیوانات در ادب فارسی* به ویژگیهای ساختاری و درونمایه‌ای تمثیل حیوانات پرداخته است. آقای قهرمان شیری نیز مقاله‌ای مُمتع با عنوان «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن» نوشته، که هم ساختارهای گوناگون تمثیلی را تشریح کرده، و هم به کارکرد و نوع تمثیلی برخی داستانهای کوتاه معاصر پرداخته است. یادآوری این نکته ضروری است که در این مقاله برای تشریح و تبیین ساختار تمثیلی داستانهای کوتاهِ تمثیلی از مقاله دکتر قهرمان شیری نیز استفاده شده است.

۳. تعریف و ویژگیهای تمثیل

منظور از تمثیل در این مقاله همان اصلاحی است که در زبانهای غربی به آن «allegory»

می‌گویند. در حوزهٔ بلاغت و علم بیان هم تمثیل و تشبیه تمثیلی بررسی شده است که در این اینجا، مراد آن نوع کاربرد از اصطلاح تمثیل نیست. دیگر پژوهشگران ادبی هم به این اشاره کرده‌اند:

> با توجه به اینکه اصطلاح تمثیل در زبان فارسی برای دایرهٔ گسترده‌ای از قالبها و شکلهای ادبی به کار رفته، بهتر این است که اصطلاح «تمثیل» را فقط برای «تمثیل داستانی» یعنی حکایت یا قصّه‌ای به کار بریم که دلالت ثانوی آن اهمیت بیشتر دارد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۵۷).

پیش از هر چیز باید گفت که تمثیل سخنی[۲] است که در ژرف‌ساخت آن داستانی باشد؛ بنابراین شرطِ لازم اینکه سخنی تمثیلی به شمار بیاید این است که داستانی و روایی باشد. بنا بر این اصل است که می‌گویند:

> تمثیل روایتی داستانی است که در آن موجودات، کنشها و گه‌گاه صحنه‌پردازیها به گونه‌ای تعبیه می‌شود که معنای منسجمی ظاهری یا اولیه بر مبنای سطح دلالتی دارد، و در همان حال معنا و مفهومی ثانویه هم دارد که متناظر با موجودات، مفاهیم و رخدادهایی دیگر است (Abrams, 1993: 4).

با توجه به اینکه شخصیتها و حوادث داستانیِ تمثیل در معنای واقعی خود نیستند و با معنا، شخصیتها و حوادث تناظری ثانویه دارند به این دلیل تمثیل به استعاره و نماد شباهت پیدا می‌کند و بر این اساس برخی، تمثیلِ داستانی را استعاره‌ای گسترده[۳] می‌دانند: «تمثیل را اغلب به عنوان «استعاره‌ای گسترده» تعریف می‌کنند که در آن شخصیتها، کنشها و صحنه‌ها به گونه‌ای نظام‌مند نمادین می‌شوند و بر مسائل روحی، سیاسی یا روان‌کاوانه دلالت می‌کنند (Fowler, Roger and Childs, 2006: 4). استعارهٔ گسترده دانستن تمثیل فقط بر حسب این معیار است که رویهٔ ظاهری تمثیل، بر بُعد ثانویه دلالتی داشته باشد و می‌توان مابه‌ازایی روایی و داستانی برای آن در نظر آورد وگرنه تمثیل صرفاً مجموعه یا انباشتی از نماد و استعارهٔ صرف نیست. در ادبیات غرب چنین درک و دریافتی از تمثیل معروف بوده است. «سیسرو در کتاب خود به نام *خطیب* اظهار می‌کند که توالیِ استعاره‌ها سبک کلامیِ کاملاً متفاوتی را پدید می‌آورد که یونانیان به آن آلگوریا (allegoria) می‌گفته‌اند» (Herman, 2005: 13). درست است که نماد، استعاره و تمثیل، جملگی پدیدارهایی است که بر امری ثانویه دلالت دارد و ما بنا به قراین صارفه درمی‌یابیم که در معنایی ضمنی به کار رفته است، وجه تمایز دیگر

تمثیل با استعاره و نماد در این است که نماد و استعاره در سطح واژه و مفردات صورت می‌گیرد، ولی تمثیل در بافتِ داستان و روایت تنیده می‌شود. بنا به تعریف:

> در وسیعترین معنا نماد، چیزی است که بر چیزی دیگر دلالت داشته باشد؛ بر این اساس تمام واژگان، نماد هستند. در حوزهٔ ادبیات، نماد در خصوص کلمه یا عبارتی به کار می‌رود که دلالت بر شیء یا رخدادی داشته باشد که آن رخداد یا شیء خود نیز دلالت بر چیزی دیگر یا بر شبکه‌ای از مصداقهای فراسوی خود داشته باشد» (Abrams, 1993: 206).

برای مثال واجهای «ز، م، س، ت، ا، ن»، بر فصل «زمستان» و خود این فصل در شعر اخوان ثالث بر اوضاع و احوال اجتماعیِ ناگوار دههٔ چهل خورشیدی دلالت می‌کند. استعاره نیز بر مبنای تعاریف بلاغت سنتی، کلمه یا شیء یا فردی واحد است که جانشین امر واحد دیگر می‌شود. بنابراین نماد و استعاره، بیشتر در شعر امکان ظهور و بروز می‌یابد؛ لیکن تمثیل درسخن روایی تجلی می‌یابد.

شایان ذکر است که در درون داستانی تمثیلی و غیر تمثیلی ممکن است واحدهایی نمادین به کار رفته باشد؛ مثلاً «صحنهٔ «باران و باد طوفانی» در داستان «گیله‌مرد» بزرگ علوی غیر از چهرهٔ ظاهری آن، چهرهٔ دیگری نیز دارد و در حکم نمادی است از دنیای آشفته و طوفانی گیله‌مرد» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ٥٤٤)؛ به سخنی دیگر، «گاهی همین قصه تمثیلی با حفظ ماهیت تمثیلی تا اندازه‌ای هم از واحدهای کوچک «نماد» سود می‌جوید و گاهی چنان تار و پود واقعه و متن، و سخن با «نماد» آغشته می‌شود که از ابتدا تا انتها ذات سخن از بیان تمثیلی فاصله و در مقام دیگری‌ـمقام نمادین‌ـ جای می‌گیرد» (امامی، ۱۳۸۱: ٦۱). به طور کلی تجزیهٔ کلی داستان تمثیلی به واحدهایی نمادین منجر می‌شود که هر کدام مابه‌ازایی بیرونی دارند. اما برخی واحدهای تمثیلی مابه‌ازایی در بیرون ندارند و به این موارد می‌توان اصطلاح «واحدهای فضاسازِ تمثیل[٤]» را اطلاق کرد. این واحدها بیشتر در خدمت لایهٔ اول تمثیل است و شاید نتوان تأویلی برای آنها یافت. با توجه به این مهم، پورنامداریان در خصوص تمثیل «فیل و خانهٔ تاریک» در مثنوی مولوی می‌گوید:

> در این تمثیل لزومی ندارد که به تفسیر اجزای حکایت بپردازیم و مثلاً بگوییم منظور از فیل و پا و گوش و دندان او و نیز نابینایان و شهر ایشان چیست؛ بلکه فقط کافی است تا مقایسه‌ای میان فکر و تمثیل صورت بگیرد: همان طور که نابینایان همهٔ فیل

را ندیدند تا آن را به طور کامل بشناسند، کسانی که قادر نیستند کل حقیقت را دریابند نیز مانند آنان هستند (پورنامداریان، ۱٤۸: ۱۳۷۵).

ویژگیِ اصلیِ دیگر تمثیل علاوه بر داستانی‌بودن این است که شخصیتها، حوادث، ماجراها، مکان و جهانِ داستانیِ تمثیل در معنایی واقعی نیستند و به اموری ورای خود دلالت دارند و با مابه‌ازاهایی بیرون از خود ارجاع می‌دهند. به گفتهٔ دیوید لاج «روایت تمثیلی در هر نقطه، تحت تأثیر تناظر یک به یک با معنای ضمنی است که شکل می‌گیرد و ادامه می‌یابد» (لاج، ۱۳۸۸: ۲٤۷). بنابراین خوانندهٔ تمثیل نیز باید این آگاهیِ گونه‌شناختی را داشته باشد که حوادث و ماجرای روایت را یکرویه در نظر نیاورد و برای درک معنای تمثیل، عازم لایهٔ زیرین روایت شود. ماجرا و داستانِ ظاهری برخی از تمثیلها جذاب و معنادار است و ممکن است خواننده را خرسند کند، لیکن لایهٔ ظاهری برخی تمثیلها ممکن است فاقد جذابیت و کشش داستانی شود و زمانی معنا می‌گیرد که لایهٔ زیرینشان نیز لحاظ شود و پرتوی بر آن بیفکند. بر این اساس است که دیوید لاج می‌گوید: «در این شاهکارها، [مثلِ *سفرهای گالیور* و *مزرعهٔ حیوانات*] نوعی رئالیسم ظاهریِ بازنمایانه جنبهٔ باورپذیری عجیبی به رویدادهای خیالی می‌بخشد و بازی با تناظرها چنان هوشمندانه و ذوق‌ورزانه است که هیچ‌گاه پیش‌بینی‌پذیر و کسالت‌بار نمی‌شود. بخشی از لذت این نوع داستانها در این است که هوش و ذکاوت ما به کار می‌افتد و ما با تعبیر و تفسیر این نوع تمثیل به هوش و ذکاوت خودمان می‌بالیم» (همان، ۹ و ۲٤۸)؛ برای مثال به سطح اول داستانهای کوتاهِ تمثیلیِ «ماهی و جفتش» و «گلدسته‌ها و فلک»، نباید بسنده کرد؛ زیرا حادثه‌ای مهم و معنادار در آنها نیست که هدف داستان باشد؛ درونمایهٔ این داستانها در لایهٔ تمثیلی آنهاست.

نکتهٔ دیگر در خصوص تمثیل این است که تمثیل قالب یا گونهٔ ادبیِ خاصی نیست، بلکه شیوه و تمهیدی است که در درون و متنِ قالبها و انواع ادبیِ گوناگون به کار می‌رود. در ادبیات کهن ایران و جهان دو گونهٔ ادبیِ مهم بوده است که ویژگی تمثیلی داشته‌اند: یکی حکایت حیوانات که در زبانهای غربی به آن فابل[۵] می‌گفته‌اند و دیگر حکایات تمثیلیِ انسانی، موسوم به پارابل[۶]. با عنایت به موجودات و شخصیتهای روای،

فابل روایت کوتاهی است که رهنمودی اخلاقی را بیان می‌کند یا دیدگاهی اخلاقی را انتقال می‌دهد. فابل اغلب داستان حیوانات است که در آن قهرمانانِ داستانها به مانند انسانها رفتار می‌کنند و ویژگیهای انسانیِ معمول، نقصها، تمایلات و گرایشهای

مربوط به رفتارهای انسانی را آینه‌داری می‌کنند. در همان حال قهرمانانِ فابل همـواره ویژگیهای حیوانیِ مشخصی را عهده‌دار می‌شوند که در مقامِ اشتراکاتیِ متداعی، میـان ساحتهای انسانی و حیوانی عمل می‌کنند» (Herman, 2005: 157).

حکایت انسانی دربردارندهٔ داستانی است که می‌توان آن را استعاره‌ای برای جنبه‌های اخلاقی و روحانیِ زندگی بویژه رفتارهای نیک لحاظ کرد. از نمونه‌های پارابل می‌توان به داستان نخستِ مثنوی یعنی «حکایت عاشق شدن پادشاهی بر کنیزکی و خریدن پادشاه کنیزک را» یا پارابل حکایتِ سامری نیک، پسر نمک‌نشناس و مثال درخت انجیر اشاره کرد که:

«مردی درختی انجیر در تاکستان خود بکاشت و چون آمد تا از آن ثمـر گیـرد، هـیچ نیافت. پس باغبان را گفت سه سال است تا می‌آیم تا از این درخـت میـوه برگیـرم و نمی‌یابم، آن را ببر که زمین را تباه کند. باغبان در پاسخ وی گفت ای خواجه، امسـال نیز درخت را مهلت ده تا دور آن را بکنم و کود بریـزم. اگـر ثمـر آورد، بهتـر و اگـر نیاورد، آن را ببر.» ای بسا این پارابل شنونده را به این بـاور دینـی رهنمـون کنـد کـه خداوند چندی بر گناه بنده‌اش صبر کند؛ اگز آن بنـده توبـه نکـرد، سـرانجام، چـون درخت بی‌ثمری خواهد برید (انوشه، ۱۳۷٦: ۲۷۳).

یکی از وجوه تفاوت مهم میان فابل و پارابل این است که شخصیتها در فابل همواره موجوداتی غیرانسانی یا حتی اشیایی غیر جاندارند، اما شخصیتِ پارابل فردی انسانی است. با توجه به این است که ابرامز تمثیلها را به دو گونه تقسیم کرده است و می‌گوید: «می‌توان دو گونه تمثیل را از هم بازشناخت: یکی تمثیل تاریخی یا سیاسی، که در آن شخصیتها و کنشها واجدِ معنای ظاهری هستند و در عین حال می‌توانند به بازنمایی یا تمثیل اشخاص و رخدادهای تاریخی بپردازند. دوم تمثیل عقاید که در آن شخصیتهای تمثیلی مفاهیمی انتزاعی را بازنمایی می‌کنند و پی‌رنگ نیز در خدمت نمایش آموزه یا نظریه‌ای است (Abrams, 1993: 4). تمهید اصلی در تمثیل عقاید و اندیشه‌ها، شخصیت‌بخشی به موضوعاتی انتزاعی است همچون فضائل، رذایل، اندیشه‌ها، اطوارِ زندگی و ویژگیهای اشخاص.

در ادبیات داستانی معاصر تمثیل در گونه‌های ادبیِ نوظهوری همچون رمان، نمایشنامه و داستان کوتاه به کار رفته است. رمانی همچون *مزرعهٔ حیوانات* جرج اورول از رمانهای تمثیلیِ معاصر است و برخی از داستانهای کوتاه کافکا نیز مَثَل اعلای

تمثیل‌پردازی در داستان کوتاه جهان است. در رمان و داستان کوتاه معاصر فارسی نیز از شیوهٔ تمثیل‌پردازی استفاده شده است. با این حال، ناگفته نماند که همانندی و ملازمتِ داستانهای کوتاه تمثیلی با گونهٔ حکایتِ انسانی بیشتر است تا با حکایتِ حیوانی. در داستان کوتاه معاصر هم اگر تمثیلی حیوانی به کار رود از نوع تمثیلهای *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* نیست که حیوانات خود زبان به سخن بگشایند، بلکه نویسنده در لایهٔ ظاهری داستان به بازنماییِ وضع و حال حیوانی یا پرنده‌ای می‌پردازد که کنشها، رفتارها و ویژگیهای آن تمثیلی از وضع و حال انسانهاست؛ در این خصوص می‌توان به داستانهای کوتاه «انتری که لوطیش مرده بود» و «سگ ولگرد» اشاره کرد.

شیوه‌ها و تمهیداتِ گوناگونی که در آثار ادبی به کار می‌رود بنا بر مقتضیاتِ زیباشناختی و بلاغی گوناگونی است. صفت «بلاغی» را در این مقام در معنای عام به کار می‌بریم که منظور از آن هر نوع تمهیدی است که شاعر و نویسنده برای تأثیر بر مخاطب، اقناع خواننده، پنهان کردنِ پیام، جهتدار کردنِ محتوا و ابهامِ هنری‌بخشیدن به اثر، استفاده می‌کند. تمثیل یکی از انواع و اقسام تمهیدات و شگردهاست که شاعران و نویسندگان کهن و معاصر، بنا به اهداف گوناگونی که داشته‌اند از آن بهره‌مند شده‌اند. به طور خلاصه اهداف تمثیل‌پردازی «گاه برای نهان داشتن راز سخن از نااهل و ناآشناست و گه‌گاه برای تفهیم بیشتر مطلب و روشنگری مخاطب و گاهی نیز برای تأثیرگذاریِ بیشتر و ملاحضات زیباشناختی» (انوشه، ۱۳۷٦: ٤٠٤). در متونِ عرفانی تمثیل را برای اقناعِ مخاطب، تحکیم و استوارداشت پیام و ملموس کردن اندیشه‌ها به کار می‌برند. در متون تعلیمی مثل بخشهایی از *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* هدف تمثیل، جذب مخاطب و جذاب کردن پیام داستان است. تمثیلهای داستانهای کوتاه معاصر نیز بنا به اهداف گوناگونی به کار رفته‌اند. برخی نویسندگان در دهه‌های سی و چهل برای پنهان کردن درونمایهٔ سیاسی داستان به تمثیل متوسل می‌شدند.

> بنابراین در داستانهای تمثیلی سیاسی، از آنجا که عامل ترس، ترس از استبداد، مرکز قدرت و ...، نقش اساسی را در خلق و نوشته شدن آنها دارد، طبیعی است که نویسنده جرأت گشودن گره‌ها را نخواهد داشت و اگر این شهامت را داشته باشد و گره‌گشایی کند، کاری باطل انجام داده است (امامی، ۱۳۸۱: ٦۱).

نمونه برجسته این نوع داستانهای تمثیلی را می‌توان در داستان «غولومی» از اسلام کاظمیه و نیز «مرغدانی» اثر محمد محمدعلی پی گرفت. همچنین تمثیل‌پردازی ممکن

است بنا بر جهتگیریهای زیباشناختی و هنری باشد. نویسنده‌ای ممکن است برای آفرینش ابهامِ هنری، داستانی را تمثیلی و غیر مستقیم بیان کند؛ مثل داستان کوتاه «ماهی و جفتش»، اثر ابراهیم گلستان.

٤. تفاوت روایت تمثیلی در داستان معاصر و روایتهای کهن

میان داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر و روایتهای تمثیلی کهن، هم به لحاظ ساختار و هم از جهت درونمایه با وجود شباهتها، تفاوتهایی هست. از تفاوتهای ساختاری میان داستان کوتاه و پارابل این است که شخصیت‌پردازی، توصیف صحنه‌ها، فضاسازی، بازنماییِ جزء به جزء رخدادها در پارابل بسیار مختصر و گاهی ابتر است؛ لیکن در داستان کوتاه، نویسنده با اینکه می‌خواهد «برشی از زندگی» را بازنمایی کند، همان لحظهٔ زندگی را با دقت و وسواس توصیف و آیینه‌داری می‌کند. به سبب اینکه در پارابل هدف این است که نکته‌ای اخلاقی یا پندی دینی داده شود، چندان توجهی به ذکر دقیقِ ماجراها و خلق شخصیت‌هایی قائم به ذات در جهان روایت نمی‌شود. در داستان کوتاه «داش‌آکل»، هدایت شخصیت داش‌آکل را چنان بازنمایی کرده و آفریده است که نقشِ صورت، لوح سیرت، طرز گفتار و شیوهٔ رفتار او با جزئیات در ذهن مخاطب می‌ماند، اما در حکایات تمثیلیِ کهن چنین اموری با اختصار و حذف روبه‌رو می‌شود.

در داستانهای کوتاه تمثیلی، نویسندگان معاصر از همان شیوهٔ روایت‌پردازیِ داستانهای غیر تمثیلی بهره می‌گیرند؛ به عبارتی نویسنده با وجود اینکه به دنبال بیانِ محتوایی ثانویه در زیر لایهٔ اولیهٔ داستان است، «بازآفرینیِ واقعیت» را فراموش نمی‌کند و تصویری عینی از ماجراها، شخصیتها و حوادث ارائه می‌کند. به نظر جمال میرصادقی ویژگی قصه‌های کهن در این است که پیرنگ ضعیف، خرق عادت و کلی‌گرایی دارد؛ بنابراین داستان کوتاه معاصر به دور از این ویژگیهاست. میرصادقی در خصوص داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر می‌گوید:

> امروزه اگر نویسنده‌ای در قالب قصه با همان مصالح و مواد و همان سنخ قهرمانها و آدمها و فضای خاص آن داستانی [تمثیلی] بنویسد و معنا و دیدگاه‌های امروزی را درون آن به کار گیرد و به قصه جنبهٔ امروزی و تازه‌ای بدهد، داستان جنبهٔ داستانهای خیال و وهم را پیدا می‌کند؛ بدین معنی که سه ویژگی بنیانی عمده قصه یعنی خرق

عادت، پیرنگ ضعیف و کلی‌گرایی از بین می‌رود و قصه با هیأتی تازه ارائه می‌شود؛ یعنی خرق عادت و کلی‌گرایی آن جنبهٔ نمادین و تمثیلی پیدا می‌کند (میرصادقی، الف، ۱۳۷٦: ۱٤٤).

به لحاظ ساختاری، این جنبهٔ تازهٔ، همانا شیوهٔ روایت‌پردازیِ مدرن، توصیف و نقلِ عینیت‌گرا، اهمیت قائل بودن برای جهانِ داستانی به عنوانِ امری قائم به ذات، پیرنگقوی، توصیف جزئیات مهم و معنادار است.

تفاوت دیگر میان داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر با روایتهای تمثیلی کهن در این است که در ادبیات کهن خود نویسنده یا شاعر تفسیر و تأویلی بر متن می‌افزاید و راه را بر تأویلها و تفسیرهای چندگانه می‌بندد؛ به هر کدام از داستانهای مثنوی که مراجعه کنیم، بی‌تردید در پایان داستان شاهد تفسیر و تأویل مولانا خواهیم بود. اما در داستانهای کوتاه تمثیلی و غیر تمثیلیِ معاصر، نویسنده به گونه‌ای عینی به نقل و روایتِ رخدادها و حال و احوال شخصیتها می‌پردازد و نتیجه‌گیری و فهم معنای ثانویه و لایهٔ زیرین تمثیل را به خواننده وامی‌گذارد. بدین ترتیب امکان تأویل‌پذیریِ داستانهای کوتاهِ معاصر از داستانهای تمثیلی کهن بیشتر است؛ زیرا نویسنده در تأویل و تفسیر داستانَ دخالتی نمی‌کند.

همچنین در ادبیات کهن داستانهای تمثیلی به گونه‌ای جدا و مستقل آورده نمی‌شود، بلکه کارکرد ساختاری هر تمثیلی برای استوارداشتِ درونمایه یا مفهومی است که شاعر یا نویسنده از قبل آورده و به مدد تمثیل می‌خواهد آن مفهوم را مستحکمتر کند. در *مثنوی معنوی*، *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه*، بارها می‌بینیم که شاعر یا نویسنده تمثیلی را از جهت استوارداشت و تحکیم اندیشه‌ای پیشین آورده و قصدش از آوردن تمثیل ملموس کردن مفهوم و اندیشه‌ای برای مخاطب و اقناعِ اوست. ای بسا که بهره‌گیریِ نویسندهٔ معاصر از شیوهٔ تمثیل برای گریز و پنهان کردن مفهوم و اندیشهٔ داستان باشد. عبدالحسین زرین‌کوب با توجه به این امر در خصوص قصه‌های تمثیلی *مثنویِ معنوی* می‌گوید:

در *مثنوی* هم مولانا انواع قصه را ـ از امثال حیوانات و قصه‌های تمثیلی و رمزی برای تقریر و توجیه دعاوی و اقوالی به کار می‌گیرد که تصور و قبول آنها برای اذهان عام دشواری دارد یا خود در نقل آنها ناظر به تصویر حالت و وضعی است که به آسانی

در وهم مخاطب جای نمی‌گیرد و برهان و قیاس و طریقهٔ استقرا اهل حکمت هم در بیانش کارسازی ندارد» (زرین‌کوب، ۱۳۷٤: ١٦٦).

در متون عرفانی از جمله مثنوی معنوی، هدف آوردنِ تمثیل، نقل روایت به دلیل خود روایت نیست؛ بلکه «سرّی» هست که لازم است درِ لباس تمثیل و «در حدیث دیگران گفته آید». در متون کهن استمداد از تمثیل علاوه بر ملموس کردن مفاهیم و جذب مخاطب برای اقناع مخاطب هم بوده است؛

زیرا این طرز بیان از جهت فایده‌ای که در تقریر حجت دارد به کار می‌آید و البته برای کسانی که طریق برهان آنها را ملول می‌کند یا کشف وسایط و انتاج مطلوب در حجتهای برهانی برای آنها دشوار یا ناممکن است، هیچ چیز بیش از تمثیل نمی‌تواند مایهٔ اقناع و تفهیم گردد (همان، ۲۵۲).

به لحاظ درونمایه‌ای و مفهومی نیز میان داستانهای تمثیلی معاصر و کهن تفاوت و تمایز موجود است؛ درونمایه‌های کلان و وجه معنایی غالب تمثیلهای کهن، مسائل قدسی، مذهبی، دینی، عرفانی، اخلاقی، تعلیمی، سیاستِ مُدُن و تدبیر منزل و گه‌گاه اندیشه‌های حکمی است. با توجه به این موارد، تمثیلهای کهن همواره نقش و کارکردی پندآمیز دارد و بُعد اندرز و نصیحت در آنها بر نقدروشنگرانه و انتقاد غلبه دارد. وجه غالب معنایی داستانهای کوتاهِ تمثیلی معاصر ایران، مفاهیمِ این‌جهانی، اجتماعی، سیاسی، انسانگرایانه و فلسفی با نگاهی تلخ و گزنده است. در لایهٔ زیرینِ این داستانها، نقد و انتقاد ملایم، روشنگرانه و گه‌گاه تند، بر پند و نصیحت غلبهٔ تام دارد. نویسندگان داستانهای کوتاه تمثیلی غالباً جنبه‌ها و ابعادی تلخ و ناگوار را از حیات اجتماعی و سیاسیِ انسان به تصویر می‌کشند. با توجه به اینکه نویسندگان داستانهای کوتاه تمثیلی، آرمانگرایانی معنوی و عرفانی نیستند، بلکه واقعگرایانی منتقد هستند، به این دلیل همواره تلخ‌اندیشی و تلخ‌نگری در لایهٔ زیرین داستانهای آنان نهفته و مستقر است.

۵. گونه‌شناسیِ داستانهای کوتاه تمثیلیِ معاصر

در این بخش داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر بر حسب ساختار روایی، بازبستگیِ آنها به مکتبهای ادبی، گونه‌ها و وجه‌های[۷] ادبی تقسیم‌بندی و بررسی خواهد شد. همچنین تأویل و تفسیر داستانهای کوتاه هم به اختصار گفته می‌شود. البته این تقسیم‌بندی به این معنا نیست که داستان کوتاه صرفاً در زیر یک عنوان یا یک مقولهٔ خاص بگنجد، بلکه به

این معنا است که وجه ساختاری برجستهٔ آن باعث شده است که در زیر عنوانی خاص گنجانده شود؛ برای مثال «سگ ولگرد» زیر عنوان تمثیلهای حیوانات آمده است؛ هر چند شیوهٔ روایت آن واقعگرایانه هم هست.

الف) داستانهای کوتاه تمثیلیِ واقعگرایانه

با اینکه «پُل دمان دَر کتابَ *تمثیلهای خوانش* می‌گوید که روایتهای رئالیستی هم تمثیلهایی هرمنوتیکی هستند؛ حتی هنگامی که توصیفاتی محاکاتی از شخصیتها و کنشهای زندگیِ واقعی باشند (Mikics, 2007: 10) با این حال، برخی داستانهای واقعگرایانه وجهی تمثیلی می‌گیرند و می‌توانند به مابه‌ازایی بیرون از خود ارجاع داشته باشد؛ همچون داستانِ کوتاه «مرغدانی»، و بعضی هم مثل داستانِ «داش‌آکلِ» هدایت و «شهر کوچک ما» اثر اَحمد محمود که وجه و معنایی تمثیلی نمی‌گیرند.

منظور از داستانهای کوتاه تمثیلیِ واقعگرایانه داستانهایی است که در آنها شخصیتها، حوادث، اشیا و مکانها به گونه‌ایِ واقع‌نما بازنمایی می‌شوند و انگار رونوشتی از واقعیت معهود هستند؛ به عبارتی «این تمثیلها در واقع بخشی از همان واقعیتی هستند که خود نمونهٔ مثالی برای نمایش آن شده‌اند؛ مثلاً آدمی در نقش نمونهٔ نوعی برای بخش عمده‌ای از آدمها، یا روستایی به عنوان نمونه‌ای از یک جامعه یا یک کشور» (شیری، ۱۳۸۹: ٤٨). برای داستانهای واقعگرا ویژگیهایی را برشمرده‌اند که عبارت است از اینکه داستان‌نویس رئالیست در پی این است که خود واقعیت را بدون دستکاری بازنمایی کند؛ توصیف مکان یا ثبت رویداد در زمانی و مکانی خاص ملازم با وفاداری اکید به جزئیات است؛ زاویهٔ دید مبتنی بر گزینش راوی سوم شخص یا دانای کل محدود است؛ شخصیت‌پردازی مبتنی بر موقعیتهای محتمل و باورکردنی است و پیرنگ نیز استوار بر پیروی از اصل علت معلول است (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۷ تا ۵۹). واقعیت این است که همین ویژگیها در داستانهای واقعگرایانهٔ تمثیلی نیز لحاظ می‌شود؛ منتها تفاوت در این است که داستان کوتاه واقعگرایانه رابطه‌ای جز با کل با واقعیت دارد. داستانهای واقعگرای غیرتمثیلی، بنا به تعریف «برش» کوتاهی از اجتماع هستند؛ یعنی نویسنده جزئی از جامعه را بازنمایی کرده است و وقایع و شخصیتها در معنا و کارکرد اصلیِ خود هستند و به مابه‌ازایی بیرون از خود ارجاع ندارند؛ لیکن داستان تمثیلیِ واقعگرایانه با واقعیت و دلالت بر مابه‌ازاهایی متناظر رابطه‌ای تشبیهی دارد که خواننده لازم است

آن لایهٔ زیرین را کشف کند؛ هرچند قرینهٔ صارفه پنهان یا مضمر باشد. از این رو داستان تمثیلی واقعگرا پس از اینکه ماجرایی واقعی را روایت می‌کند، مابه‌ازایی تمثیلی را نیز به ذهن متبادر می‌کند و قابل تأویل به وضعیتی کلانتر و گسترده‌تر از آن واقعه‌ای است که به تصویر کشیده است؛ فی‌المثل، در داستان کوتاه «مرغ‌دانی» شخصیتها و رخدادها در معنای واقعی و مجاز جزء به کل نیستند، بلکه مرغداران نمادی از افراد حذف‌کننده هستند و مرغهای دورریختنی هم نمادی از افراد حذف‌شدنی. براهنی با بررسی داستان کوتاه «انتری که لوطیش مرده بود» می‌گوید:

> در قصه انتری که لوطیش مرده بود، چوبک از نظر فنی، قصه را در قالب رئالیستی ارائه می‌دهد؛ یعنی سیر حوادث طوری است که انگار ما با برگردانی از زندگی روبه‌رو هستیم و نه با تمثیل. ولی قصه را که کنار می‌گذاریم، ابعاد دیگری از معنا در برابر ما ظاهر می‌شوند (براهنی، ۱۳۵۳: ۵۷).

بیشترین تمثیلهای واقعگرایانه را در داستان معاصر می‌توان در داستانهایی با مضامین و مفاهیم اجتماعی یا سیاسی بازجست. از این میان سهم داستان‌نویسی چون ابراهیم گلستان از بقیه بیشتر و برجسته‌تر است. ابراهیم گلستان با نگاهی نقادانه به طیف روشنفکران و مدعیان روش‌اندیشی، چند داستان کوتاه تمثیلیِ واقعگرا با سویه‌های اجتماعی نوشته است که به لحاظ تمثیلی قابلیتهای تفسیری متنوعی به دارد. تأویل‌پذیری این داستانها ناشی از این است که نویسنده جریان داستان را به گونه‌ای عینی روایت و خود را پنهان کرده است. داستانهای تمثیلیِ گلستان با اینکه زمینه‌ای کاملاً واقعگرایانه دارد، خواننده پس از پایان داستان در می‌یابد که لایهٔ اول تمام ماجرا نیست و باید مابه‌ازاهای شخصیتها و ماجراها را در لایهٔ دوم پیدا کند.

داستان کوتاه «ماهی و جفتش» از مشهورترین و بهترین داستانهای کوتاه واقعگرایانهٔ ابراهیم گلستان است که بشدت تصویری و اصطلاحاً سینمایی است و بی‌هیچ قضاوت مداخله‌جویانه‌ای از سوی نویسنده، روایت می‌شود. داستان با نمایی از یک آکواریوم بزرگ شهری آغاز می‌شود و مردی را نشان می‌دهد که به تماشای آکواریوم و ماهیها آمده است. راوی داستان، دو ماهی را می‌بیند که هماهنگ بالا و پایین می‌روند. مرد اینک آرزوی این هماهنگی در دنیای بیرون از آبگیر را در سر می‌پروراند. بنابراین راوی، که از اندیشه‌هایش چنان بر می‌آید که از قشر متوسط و روشنفکر جامعه باشد با دیدن هماهنگی و اتحاد دو ماهی حسرت می‌خورد؛ به سخن دیگر همدلی و اتحاد

انسانها مابه‌ازای بیرونی آشکاری برای تمثیل هماهنگی دو ماهی به شمار می‌آید. پس از آن پیرزنی که دست کودکی را در دست گرفته است، وارد می‌شود و فضای داستان را اندکی عوض می‌کند. کوتاهی قد کودک اجازهٔ دیدن ماهیهای توی آبگیر را به وی نمی‌دهد. پیرزنِ همراهِ وی نیز از بلند کردن پسربچه از روی زمین ناتوان است. پس مرد کودک را بلند می‌کند تا ماهیهای آکواریوم را ببیند؛ اما کودک ناگهان حقیقتی تلخ و تکان‌دهنده را به مرد وا می‌گوید تا آب سردی بر پیکر مرد و آرزوهایش ریخته باشد و در عین حال گره از تعلیق داستان نیز بگشاید. کودک معصومانه و بسادگی به مرد می‌گوید که آن دو ماهی، دو تا نیستند بلکه «یکیش عکسه که توی شیشهٔ اونوری افتاده» است. مرد پس از آن بی‌هیچ حرفی کودک را به زمین می‌گذارد و به تماشای آکواریومهای دیگر می‌رود تا داستان پایان پذیرد (گلستان، الف ١٣٤٦). داستان واقعگرایانهٔ گلستان روی کاغذ تمام شده، اما در ذهن خوانندهٔ وی داستان تازه آغاز شده است.

تأویل این داستان واقعگرایانه می‌تواند این باشد: مرد راویِ داستان نماد روشنفکران دههٔ چهل است و داستان را می‌شود نقدگونه‌ای بر این طبقه از روشنفکران تلقی کرد؛ روشنفکرانی که متفرعنانه، اندیشه‌ها و آرمانهای خویش را معیار مطلق درستی می‌دانستند. آنها همواره آماج انتقادات گلستان هستند (جاهد، ١٣٨٤: ١١٥). پیرزن نیز در واقع نماد قشری است که به دلیل فرودستی از رساندن کمک فکری به دیگران قاصر است. کودک می‌تواند نمادی از نسل جوان و تازه باشد که اعتقاد جزمی و آرمانگرایانهٔ نسل پیش از خود را به دیدن بی‌واسطهٔ واقعیتی بی‌رحم می‌شکند و فرو می‌ریزاند. ماهی نیز می‌تواند نمادی از خود مرد، نسل گذشته یا اصلاً روشنفکر تنهای روزگار گلستان باشد. این گونه است که تراکمی از سمبلها و استعاره‌های اجتماعی در داستان گلستان، از «ماهی و جفتش» یک داستان تمثیلیِ واقعگرای تمام‌عیار می‌سازد. البته تسلیمی تفسیر دیگری از این داستان ارائه کرده که نسبتاً شاعرانه است. به نظر او درونمایهٔ این داستان تنهایی و تلخیِ زندگی است که بر متن سایه افکنده است. «[گلستان] از غم تنهایی مرد سخن به میان نمی‌آورد در حالی که مرد تمثیلی از ماهی تنهاست. بجز آخر این داستان، دغدغه‌های تنهایی و رنج را در میانه داستان می‌توان دید» (تسلیمی، ١٣٨٨: ٢٢١). بنابراین، این داستان تمام عوامل و ویژگیهای داستانهای

واقعگرایانه را دارد، لیکن محتوا و مفهوم آن به رخداها و شخصیتهای ظاهری محدود نیست، بلکه باید معادلهایی برای آنها یافت تا بتوان به معنا و محتوای آن رسید.

ابراهیم گلستان داستان واقعگرایانهٔ دیگری دارد به نام «طوطی مردهٔ همسایهٔ من» که لایهٔ ظاهری آن چندان واجد مفهومی عمیق نیست و به واقع برشی از زندگی به شمار نمی‌رود؛ بلکه اهمیت محتواییِ آن در لایهٔ دوم یا زیرین آن است؛ به عبارتی بسنده کردن به لایهٔ اول داستان در حکم نقض غرض نویسنده است. در این داستان کوتاه واقعگرایانه نگاه ابراهیم گلستان نگاهی از بالا و متفرعنانه است. در این داستان مرد مجردی که شب هنگام به قول معروف «عشقش می‌کشد» و زیر آواز می‌زند، راوی اول‌شخص داستان است. او با ناسزاهای پیاپی مرد همسایه، روبه‌رو می‌شود، اما از آواز خواندن دست برنمی‌دارد. راوی خود را محق می‌داند و تنها به خندیدن بسنده می‌کند. همسایه از پنجرهٔ روبه‌رو گلدانی به سوی او پرت می‌کند، اما راوی جا خالی می‌دهد. مرد پس از آن از فرط عصبانیت قفس طوطی خود را به سوی او می‌افکند. طوطی می‌میرد و کار به کلانتری می‌کشد. در کلانتری چهرهٔ واقعی مرد همسایه، که ابتدا به نظر خواننده ممکن است محق آمده باشد، فاش می‌گردد. او همسایهٔ فضولی است که همواره با تجسس در امور راوی به زندگی مرفه و سرخوشانهٔ او حسرت می‌ورزیده است (گلستان، الف ۱۳٤٦). در این داستان «عمده‌ترین هدف گلستان ستایش از خویشتن [و طبقهٔ اجتماعی خویش] است (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ٤٥٠). بنابراین راوی خود اوست و ضد قهرمان داستان، مخالفان دیدگاه گلستان همچون آل‌احمد و افرادی از میان احزاب چپ‌گرا هستند. بنابراین این داستان واقعگرایانه را نمی‌توان به صورت روایتی صرفاً واقعگرایانه خواند که در باب بگومگوی دو همسایه باشد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که نویسنده لایهٔ اول داستان را نیز با وسواس و بدقت روایت کرده و اهمیت و اعتبار جزئیات آن را به سودِ محتوای باطنی، فرو نکاسته است.

جمال میرصادقی نیز که نویسنده‌ای واقعگراست در برخی از داستانهای کوتاهش با دیدی اجتماعی و دلسوزانه، به فقر و حساسیتهای کودکان توجه می‌کند. درونمایهٔ داستان کوتاه اجتماعیِ «دیوار» وجهی عام و فلسفی هم به خود می‌گیرد. دیوار میان خانه‌ای که کودک راوی در آن زندگی می‌کند و خانهٔ همسایه بر اثر باد خراب می‌شود و تا دیوار مرمت گردد، کودک از اشتراک دو حیاط خانه و نزدیک شدن روحی و

همبستگی اجباری خانوادهٔ خود و خانوادهٔ همسایه لذت می‌برد؛ اما دیوار باید مرمت شود. دوباره دیوار میان دو خانه بالا می‌رود تا پرسشی در ذهن پسرک باقی بماند: چرا خانه‌ها و انسانها باید با دیوار از یکدیگر جدا شوند؟ (میرصادقی، ۱۳۵۰) داستان درونمایهٔ زیبا و نگاهی لطیف و انسانی دارد که هم در سطح اول روایت معنا و طرح مناسبی دارد و هم راه به مفهومی ثانویه و تمثیلی می‌برد. این داستان واقعگرایانه در بعد تمثیلی به روایتی بدل می‌شود که حامل باری فلسفی و اجتماعی است: دیوارهایی که انسانها را از هم جدا می‌سازد؛ مرزهای ناگزیرِ میان آدمها و سرزمینها که هر از چند گاهی بادی موافق آنها را برمی‌چیند و دوباره به هم می‌آیند؛ به عبارت دیگر،

> درونمایهٔ داستان وجود دیوار است که خود نمادی از محدودیتها و مقررات دست و پاگیر دوران پیشامدرنیته است. نویسنده از ذهن خود شروع به فروریختن دیوارها می‌کند و از این رهگذر آرزوی جامعه‌ای توسعه‌یافته، که ارزشی برای دیوار قائل نیستند، در ذهن می‌پرورد و چینه‌های سهراب را بهتر از بتونهای جدایی‌آفرین می‌داند (حسین‌بر، ۱۳۸۹: ۵۲ و ۵۳).

محمد محمدعلی نیز در داستان «مرغدانی» از مجموعه داستان *بازنشستگی*، تلاش می‌کند تا از مضمون واقعگرایانهٔ کشتار و حذف جوجه‌های «مورددارِ» مرغدانی به تمثیلی سیاسی دست یابد. این داستان کوتاهِ تمثیلی محمدعلی یکی از سیاسی‌ترین و انتقادی‌ترین داستانهای کوتاه معاصر است. داستان «مرغدانی» گفتگوی دو نفر در یک مرغدانی را به تصویر می‌کشد که دربارهٔ حذف مرغها و جوجه‌های بیمار و مشکل‌دار است (محمدعلی، ۱۳۶۸). نویسنده اگرچه ماجرای داستان را با عینیت و دقت و کاملاً منطبق بر واقعیت بیرونی بیان می‌کند و عناصر فضاسازِ تمثیل را نیز با حوصله و وسواس روایت می‌کند، شاید مابه‌ازایی دقیق برای برخی صحبتها و عملکردهای شخصیتهای داستان در بیرون و واقعیت پیدا نشود. این بخشها همان عناصر فضاسازی است که در خدمت سطح نخست روایت است و مابه‌ازایی بیرونی ندارد؛ بنابراین برای ایجاد «تأثیر واقعیت» است. داستان با توجه به مضمون ساده و طرح غیر پیچیده‌اش در سطح نخست، معنا و وجه زیباشناختیِ روایی درخوری ندارد و خواننده هم می‌داند که داستان صرفاً درباره یک مرغدانی نیست؛ از این روست که تمثیل سیاسی آن برجسته می‌شود؛ به عبارت بهتر اهمیت و اعتبارِ معناییِ این داستان به لایهٔ زیرین و تمثیلی داستان بازبسته است. اگر داستان به واحدهای نمادین خرد بشود، مرغدانی نماد کشور

و جوجه‌ها نمادی از شهروندان تحت سیطرهٔ حکومت هستند. کلیّت داستان، تمثیلی سیاسی از اوضاع اختناق‌آمیز دورهٔ پهلوی به شمار می‌رود.

داستان کوتاه «گلدسته‌ها و فلک» آل‌احمد نیز داستان تمثیلی واقعگرایانه‌ای است؛ داستان در سطح نخست، حرف چندانی برای گفتن ندارد و در لایه دوم، معنای تمثیلی آن است که اهمیت دارد. معنایی از این قرار که: شخص برای کسب آگاهی و یافتن وسعت نظر می‌باید تهور به خرج دهد. داستان طرحی ساده دارد: کودکی مدرسه‌ای که همواره آرزوی بالارفتن از «گلدستهٔ» مسجد کنار مدرسه را دارد در نهایت به خود شهامت این کار را می‌دهد و از بالای آن به چشم‌انداز «پایین پایش» می‌نگرد. او گرچه پس از فرود آمدن از گلدسته در مدرسه «فلک» می‌شود، تنبیه را برای صعود به آن گلدسته به جان می‌خرد (آل‌احمد، ۱۳۵۷).

ب) داستانهای کوتاه تمثیلی حیوانات

از دیرباز در ادبیات ایران نقل و روایت تمثیلهای حیوانات برای بیان مسائل اجتماعی، اخلاقی، عرفانی و سیاسی مرسوم بوده است. کتاب‌های *کلیله‌ودمنه*، *مرزبان‌نامه* و *منطق‌الطیر* نمونهٔ برجسته این آثار است که «حیوان بودن شخصیتها و شبیه انسان عمل کردن آنها و به پیروی از آن افسانه‌گون بودن کنشگرها و محوریت داشتن محتوا، ویژگیهای این تمثیلهاست» (شیری، ۱۳۸۹: ٤٤). در این تمثیلها، حیوانات جانشین انسان می‌شوند و به زبان انسان سخن می‌گویند و کار و کنشهای انسانوار انجام می‌دهند. در ادبیات معاصر نیز چند داستان کوتاه تمثیلی حیوانات هست که البته به لحاظ شخصیت‌پردازی با تمثیلهای کهن مربوط به حیوانات تفاوت دارد. در خصوص فابلهای کهن گفته‌اند: «در فابل حیوانات مطابق با طبیعت خود عمل می‌کنند جز اینکه سخن گویند» (تقوی، ۱۳۷٦: ۹۳). اما در داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر، حیوانات به زبان انسان سخن نمی‌گویند و دقیقاً شبیه انسان عمل نمی‌کنند و تصمیم نمی‌گیرند، بلکه در لایهٔ ظاهری داستان به مثابهٔ حیوانی هستند که راوی فقط حرکات و سکنات، و کنش و واکنشهای آنها را روایت می‌کند. یکی از دلایل اصلی ترک چنین شیوه‌ای در ادبیات داستانی معاصر، ارج نهادن به «حقیقت‌مانندی» است که بنا به تعریف، «کیفیتی است که در عمل داستانی و شخصیتهای اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد» (میرصادقی، ۱۳۷٦ب: ۱٤۲). بنابراین نویسندگان معاصر

برای باورپذیر ساختن رخدادهای داستان و واقعگرایی، شیوهٔ کهن نقل و روایت از زبان حیوانات را وانهاده، و به روایت عینی روی آورده‌اند؛ حتی«زبان و سخن آنها [فابلهای کهن] ادیبانه و مصنوع است و کمتر با شخصیتها مطابقت دارد» (تقوی، ۱۳۷٦: ۳٦۷). البته هستند داستانهای کوتاه غیرتمثیلی همچون داستان کوتاه «روز اسب‌ریزی» بیژن نجدی که نویسنده برای آشنایی‌زداییِ تمهیدات داستانی، ماجرا را از زبان یک حیوان بیان کرده است، لیکن تمهید آشنایی‌زدایندهٔ داستان باعث باورپذیریِ زبان حیوان شده است. تفاوت دیگر بین تمثیلهای حیوانات در ادبیات کهن و معاصر در نوع توصیف صحنه‌ها، جزئیات و بازنماییِ شخصیتهای داستانی است. تمثیلهای حیوانی مربوط به ادبیات کهن «اغلب کوتاه و ساده است؛ یعنی از لحاظ داستانی و تعداد حوادث و شخصیتها پیچیدگی و تفصیل ندارد» (همانجا)؛ اما چنین تمثیلهایی در ادبیات معاصر ملازم با روایت عینی، ذکر جزئیاتِ حرکات و سکناتِ حیوانات است؛ هم‌چنانکه در داستانهای کوتاه «سگ ولگرد» و «انتری که لوطیش مرده بود» می‌بینیم. فابلهای کهن اغلب برای تحکیمِ سخن و اقناع مخاطب در ضمن کلام می‌آمده است؛ به عبارتی «اغلب حکایتها در ضمن داستان مفصل و جامعی وارد شده است» (همان)؛ اما تمثیلهای حیوانات در ادبیات معاصر نه در ضمن کلامی آمده، و نه برای اقناع مخاطب است؛ بلکه خودبنیاد است و در خدمت پاره‌روایتی سابق و لاحق نیست.

داستان کوتاه «سگ ولگرد»، اثر مشهور صادق هدایت از جملهٔ اولین داستانهای کوتاه تمثیلیِ حیوان‌محور در ادبیات معاصر فارسی است که درونمایه‌ای اجتماعی و فلسفی دارد. ماجرای داستان دربارهٔ سگی است به نام «پات» که صاحبش را گم می‌کند و بنابراین بیچارگیهایش آغاز می‌شود؛ از قصاب و شوفر کتک می‌خورد و بچه‌ها نیز با شکنجه‌اش تفریح می‌کنند (هدایت، ۱۳٤۲). روایت داستان را راویِ برون‌داستانی یا دانای کل محدود بر عهده دارد و نه خود سگ ولگرد. خواننده از همان ابتدای داستان درمی‌یابد که نویسنده قصد ندارد صرفاً به نقل و روایت طردشدگیِ یک سگ بپردازد؛ «سگ ولگرد»، تمثیلی از انسان رانده شده از اجتماع و تنهای روزگار نویسنده است. البته برخی نیز تفسیری فلسفی برای این داستان قائل شده، و آن را تحت تأثیر از فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم سارتر دانسته‌اند که بر مبنای آن «پات» نماد انسان رنجور و بیچاره

است که در این جهان گرفتار آمده است؛ انسانی که در عین آزادی دچار سرگردانی، بیچارگی و وانهادگی می‌شود (موسوی و همایون، ۱۳۸۸: ۱۳۷ تا ۱۵٦).

صادق چوبک از جمله نویسندگانی است که گاه با ارائهٔ شخصیتهای حیوانی در داستانهای خود، تمثیلی از لایه‌های زیرین اجتماع و زندگیِ ناگوارِ «مردم اعماق» را بازتاب می‌دهد. او بیشترین تعداد داستانهای کوتاه تمثیلیِ حیواناتَ را نسبت به بقیهٔ نویسندگان آفریده است. داستان کوتاه «انتری که لوطیش مرده بود» از زمرهٔ بهترین داستانهای کوتاه تمثیلی در ادبیات معاصر فارسی است که درونمایه‌ای اجتماعی و فلسفی دارد. در این داستان «نویسنده در جسم و روح انتر حلول کرده، از دیدگاه غرایز او جهان هستی را از نظر گذارنده است» (براهنی، ۱۳٦۳: ٦۲۱). در این داستان، انتر پس از اینکه درمی‌یابد لوطیش از دار دنیا رفته است، نخست با یادآوری آنچه از دست لوطی بر سر او رفته است، جست و خیز و شادمانی می‌کند؛ اما پس از اینکه تنهایی خود را در برابر خطر جهان خارج می‌بیند به سوی مردهٔ لوطیش باز می‌گردد و خود نیز به انتظار مرگ می‌نشیند. رضا براهنی با درک درست این داستان کوتاه، تفسیر آن را چنین بیان کرده است: «ممکن است لوطی را قدرت قاهر زمان و انتر را نیروی واخورده، عقب‌مانده و عقب‌نگهداشته شده جوامع امروز بدانیم. انتر آن‌چنان به امر و نهی لوطیش عادت کرده است که بدون او نمی‌تواند به جهان موجود تعلق داشته باشد. رابطه بین لوطی و انتر رابطه‌ای است حاکمی و محکومی، فاعلی و مفعولی[۸]. موقعی که کسی به محکومیت عادت کرد، حتی اگر روزی حاکمیتی در کار نباشد، باز هم نمی‌تواند در آزادی زندگی کند (براهنی، ۱۳۵۳: ۵۷).

داستان کوتاه «قفس» (چوبک، ۱۳۵۲) نیز در خصوص قفسی پر از مرغِ گرفتار در میله و فضله است که هر از چندگاهی دستی به درون قفس می‌خزد و یکی از مرغها را می‌رباید و در برابر دیگر مرغها سرش را می‌بردو بقیه مرغان در منتهای درماندگی، به زندگی اسیر و مسخره و عاطل و باطل خود ادامه می‌دهند.

> این تمثیل هم دارای بعدی اجتماعی و تاریخی است و هم دارای بعدی مابعدالطبیعی و توازن بین روابط، همان نماینده‌ها و تصویرها، آن‌چنان دقیق، استوار، و غیرشخصی است که انسان نمی‌تواند موقع اندیشیدن به یک بعد از معنا، به بعد یا ابعاد دیگر نیندیشد (براهنی، ۱۳۵۳: ۵۷).

گویا این تمثیل بیش از اینکه رویکرد سیاسی و انتقادی به کشندهٔ مرغها داشته باشد،

انتقادی به مردم جامعه دارد. بنابراین «تمثیل جامعه‌ای مأیوس و فلاکت‌زده [است] که مردمش در تجاوز به همنوع خود بی‌اعتنایند و یا قادر به دخالت نیستند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۷۶).

داستان کوتاه «عدل» نیز در مورد اسبی است که ماشین آن را زده و استخوان پایش شکسته و در جوی کنارِ خیابان گرفتار شده است. برخی از رهگذران به فراخور تجربه برای نجات و درمان اسب پیشنهادی می‌دهند؛ برخی هم نظرشان این است که پاسبان با گلوله‌ای به زندگی آن خاتمه دهد. صاحب اسب هم که درشکه‌چی بوده، اسب را رها کرده و رفته است! (چوبک، ۱۳۳٤) در این داستانِ آشکارا تمثیلی، اسب می‌تواند نماد اشخاص و افرادی باشد که سود و فایده‌ای ندارند و به عبارتی «مُهره‌هایی سوخته» هستند که باید رها شوند. بنابراین «عنوان غریبِ «عدل» برای داستان شاید به این نکته اشاره دارد که در تفکر ناتورالیستی، عدل این است که ضعیف و کارافتاده- که دیگر فایده‌ی سابق را ندارد- فراموش و پایمال شود» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۷۵).

روایت هر سه داستان کوتاه چوبک را راویِ کانون‌سازِ[۹] بیرونی بر عهده گرفته و حیوانات گرفتار، در حکم کانونی‌شده‌های[۱۰] داستان هستند. در این داستانها شیوهٔ روایت به گونه‌ای کاملاً عینی است و بنابراین در همان در سطح نخست تمثیل، ویژگیهای انسانی به حیوانات سپرده نشده است، بلکه با تفسیر و تأویل داستان است که کنشها و منشهای انسانی به حیوانات امکان انتساب می‌یابد.

در پایان گفتنی است که بیان هر روایتی به اغراض و اهدافی خاص معطوف است. اغراض و اهداف تمثیلهای حیوانات ممکن است بر این موارد مبتنی باشد: «نشان‌دادن تضاد دنیای حیوانی با دنیای انسانی، نشان‌دادن تشابه دنیای انسانی با دنیای حیوانی، نشان‌دادن تقارن دنیای حیوانی با دنیای انسانی، نشان‌دادن ترجیح دنیای حیوانی بر دنیای انسانی و بالاخره نشان‌دادن حقارت دنیای حیوانی نسبت به دنیای انسانی» (پارسانسب، ۱۳۸۹: ۱۹). بر این اساس می‌توان داستانهای تمثیلیِ «سگ ولگرد» و «انتری که لوطیش مرده بود» را مبتنی بر تشابه دنیای انسانی و حیوانی لحاظ کرد و داستانهای کوتاه «عدل» و «قفس» را تقارن و تشابه بین انسان و حیوان در نظر گرفت.

ج) داستانهای کوتاه تمثیلیِ مبتنی بر رئالیسم جادویی

منظور از آثار مربوط به رئالیسم جادویی آثاری نیست که غیرواقعگرایانه و خیالیِ محض

باشد، بلکه آثاری است که در آنها امری مرموز و جادویی واقع‌نما باشد.

> به عبارتی رئالیسم جادویی مفروض بر این است که امر شگفتی *واقعاً* رخ داده است. رئالیسم جادویی بر بازنماییِ عناصر واقعی، تخیلی یا جادویی متکی است؛ چنانکه گویی واقعی است. همچنین رئالیسمِ جادویی واجد ویژگی ناسازه‌نمایی است که در آن امر جادویی، بی‌اینکه وصلهٔ ناجوری بنماید، با امر واقعی آمیخته می‌شود (بوورز،۱۳۹۲: ٤٢ تا ٤٤).

در ادبیات داستانی معاصر ایران آثاری هستند که یا بر مبنای رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند- همچون برخی آثار داستانی روانی‌پور- یا اینکه رگه‌هایی غلیظ از رئالیسم جادویی در آنها دیده می‌شود؛ همچون برخی آثار داستانی غلامحسین ساعدی که بیشترین تمثیلهای مبتنی بر رئالیسم جادویی را در آثار او می‌توان یافت. ساعدی گه‌گاه حیات اجتماعی و روانی شخصیتهای داستانی را تیره‌تر و تلخناکتر از واقعیتِ موجود نقل و توصیف کرده است؛ به همین سبب برای بیان واقعیت اغراق‌شده به تمهیداتِ رئالیسمِ جادویی و وهنماک متوسل شده است. نکتهٔ گفتنی اینکه گرچه ساعدی به بیانِ اوضاع و احوال روانی شخصیتها بیش از حد توجه کرده و روانشناسیِ شخصیت‌ها را برملا کرده، داستانهای او صرفاً داستانهایی روانکاوانه نیست؛ بلکه شخصیتهای بعضاً روان‌نژند ممکن است نماد و نمودِ افراد یا طبقه‌ای اجتماعی باشند که به آن صورت و در ساخت روایی رئالیستی-جادویی بازنمایی شده‌اند. نویسنده نیز با تمثیل‌گرایی در یک روایت اغراق‌شده به دنبال بیان پیامی سیاسی، اجتماعی یا فلسفی است. «از این لحاظ شاید بتوان داستانهای او را به عنوان نمونه‌های دردشناختیِ اجتماعی نیز تأویل کرد» (بهارلو، ۱۳۸۷: ۵۸).

مجموعه داستان *عزاداران بیل*، مشهورترین اثر ساعدی، شامل هشت داستان کوتاه است که همگی در یک فضا، روستای بیل، و با شخصیت‌های مشترک در بیشتر داستانها می‌گذرند. با توجه به اینکه روستای نمادین بیل استعاره‌ای از اقلیم ایران در آن روزگار (دههٔ سی و چهل) به شمار می‌رود، می‌توان غالب داستانهای ساعدی را در این مجموعه تمثیلی دانست. تمثیلهایی که در یک ساخت روایی هول‌آور مضامینی با سویه‌های اجتماعی، روانکاوانه و سیاسی دارد و بنیادشان بر موقعیت‌های رئالیسم جادویی نهاده شده است. ساعدی در هر هشت داستان در نمایش جهل مردم روستای بیل به عنوان نمادی از تمامی روستاها و در مقیاس بزرگتر ایرانِ آن زمان به نوعی

رئالیسم اغراق‌شده و وهمناک و پرکابوس دست می‌یابد. بنابراین «داستانهای کوتاه غلامحسین ساعدی از محدودهٔ رئالیسم فراتر رفته، فحوایی نمادین پیدا می‌کنند» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۰۰).

از مجموعه عزاداران بیل، سه قصه آشکارا تمثیلی است. «قصهٔ چهارم، قصهٔ ششم و قصهٔ هفتم». «قصهٔ چهارم» همان داستان «گاو» مشهور «مشدحسن» است. داستان با محوریت شخصیت «مشدحسن» روایت می‌شود؛ مردی روستایی که وقتی گاوش را مرده و از دست رفته می‌بیند به همراه آن، هستی، سرمایه، شغل و شخصیت خود را از نیز از کف رفته می‌یابد. بنابراین مغروق در نوعی مالیخولیا، جای گاوش را می‌گیرد (ساعدی، ۱۳٤۹). روستاییِ داستان، اینک گاوی است که علف می‌خورد و ماغ می‌کشد تا نویسنده تمثیلی از انسان مسخ‌شده در محبوسات روزمرگی را با تکان‌دهنده‌ترین موقعیت ممکن ارائه کرده باشد. این داستان می‌تواند تمثیلی از انسان درمانده‌ای باشد که به سبب تک‌ساحتی‌بودن دچار مسخ روانی و ازخودبیگانگی شده است؛ به عبارت بهتر «عملگی و کار مفرط مشد حسن، فرصت اندیشیدن و آزادی را از او گرفته و او را دچار ازخودبیگانگی ساخته است و هم چنانکه انسان تک‌ساحتی معاصر به ابزار کار خود یعنی ماشین بدل گردیده، او نیز به ابزار ابتدایی خود یعنی گاو تبدیل شده است (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

«قصه هفتم» مجموعهٔ عزاداران بیل، تمثیل دیگری از این مجموعهٔ مشهور ساعدی است. داستان این بار با محوریت شخصیت «موسرخه» یکی دیگر از ساکنان روستای پرت و محروم بیل روایت می‌شود که وجه جادویی و وهمناک‌تری دارد. «موسرخه» به بیماری جوع مبتلا می‌شود و کارش به جایی می‌رسد که تمام آذوقهٔ غذایی روستاییان را می‌بلعد. در واقع موسرخه به جانوری پرخور مسخ می‌گردد که زندگی روستاییان را در خطر افکنده است؛ اینجاست که روستاییان نیز به ناچار در وضعیتی غیرانسانی و غیرمعقول قرار می‌گیرند؛ یعنی بلایی که بر سر روستاییان نازل شده است، تعادل داستان را به هم می‌زند تا بیلی‌ها حقارت خویش را بیرون افکنند و تمثیل‌وار مرگ ارزشهای انسانی را در جامعه‌ای آکنده از جهل نشان دهند. آنها با آمدن قحطی ناشی از پرخوری «موسرخه» جان خود را در خطر دیده‌اند؛ پس باید به گونه‌ای متحّد، منبع و منشأ قحطی را از میان بردارند (ساعدی، ۱۳٤۹). محتوای تمثیلی این داستان همانا «گرسنگی» است که

شخصیت موسرخه، تجسم و نماد آن است. به گفتهٔ تسلیمی: «علیت در کلیت داستان در فلاکت و گرسنگیِ نمادین و مسخ انسانها نهفته است. انسانهای دیگر هنوز به کمند مسخ گرفتار نیامده‌اند، اما این سرنوشت، فرجام شوم بیلی‌هاست» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

امری که باعث می‌شود خواننده شخصیت «موسرخه» و ماجرای داستان را تمثیلی لحاظ کند به این سبب است که این شخصیت در ابتدا گرسنگی‌ای سیری‌ناپذیر–البته تا حدی باورپذیر و واقعیت‌بنیاد– دارد و رفته‌رفته گرسنگیش شکلی غیرواقعی و وهمناک می‌گیرد. خواننده نیز به ناگزیر باید موسرخه را نماد و تجسم پدیده‌ای دیگر لحاظ کند. البته شکل و هیأت موسرخه نیز تغییر می‌کند به صورتی که چشمهایش ورم می‌کنند، دست و پایش تغییر شکل می‌دهند و انگشتانش پنهان می‌شوند؛ به عبارتی به موجودی غیرواقعی مبدل می‌شود که نویسنده زمینه و بافتار دگرگونیِ آن را فراهم نکرده است. محمد بهارلو در نقد بجا و درست این قصه می‌گوید:

> این تغییر ماهیت موسرخه از یک آدم به یک «جانور غریبه»، که به تغییر بیان داستان از بیان واقعی به بیان کنایی و سمبلیک می‌انجامد، ناگهانی و بی‌وجه است. در حالی که تغییر ماهیت موسرخه بدون ضرورت منطقی و کاملاً خودسرانه نتیجهٔ تصمیم نویسنده است. بیماری گرسنگی سیری‌ناپذیر، چیزی است که نمی‌تواند در عالم واقع رخ دهد؛ اما نویسنده در واقع از ما می‌خواهد موسرخه را در عالم داستان به عنوان یک آدم واقعی بپذیریم. معنای باطنی داستان، که همان معنای اصلی داستان است، چیزی نیست که از درون داستان جوشیده باشد؛ در امتداد رئالیسم داستان نیست. در حقیقت قصهٔ هفتم عزادارن بَیَل، یک داستان «سمبلیک» انتزاعی است که عناصر آن فقط به اختیار نویسنده در داستان به کار رفته شده‌اند بی‌آنکه این عناصر با پدیده‌های مشهود و طبیعی دارای روابط ضروری باشند (بهارلو، ۱۳۸۷: ۲۰۹ تا ۳۰۲).

غلامحسین ساعدی در داستان «پادگان خاکستری» در مجموعهٔ *آشفته‌حالان بیداربخت* نیز با وارد کردن امر شگرف به داستان، موقعیتی تمثیلی و در عین حال رئالیستی–جادویی خلق می‌کند. پاره‌ای کوچک از ابر و توفانِ در پیِ آن، کل پادگانی را ویران می‌سازد (ساعدی، ۱۳۷۷). سستی بنیان تشکیلاتی که بر مبنایِ تسلیحات استوار است، تمثیل سیاسی آشکاری است که از دل موقعیتی غیر رئال حاصل می‌شود.

برخی از داستانهای مجموعه *ترس و لرز* ساعدی را هم می‌توان داستانهای تمثیلیِ مبتنی بر رئالیسم جادویی با درونمایه سیاسی در نظر گرفت. ماجرای داستانهای ترس و

لرز نیز درست از همان الگوی داستانهای عزاداران بیل شکل می‌گیرد؛ یعنی ورود غریبه یا مسأله‌ای نامأنوس به منطقه یا نزول حادثه‌ای خاص، تعادل قصه را بر هم می‌زند تا داستان شکل بگیرد. در ترس و لرز، ویژگی سبکی ساعدی، یعنی رسیدن به تمثیل مد نظر از طریق ساختن نوعی رئالیسم وهم‌آلود با ورود امر شگرف به داستان، پررنگتر هم می‌شود؛ چرا که رگه‌ها و عناصر فراواقعی در قالب آداب و باورهای خرافی و وهم‌آلود بومیان جنوب و مردم کنار دریا وارد داستان می‌شود و مضمون داستان را آکنده از عناصر شگرف می‌سازد؛ به عنوان نمونه در «قصهٔ اول»، گدایی که جذام دارد وارد خانهٔ شخصیت اصلی داستان می‌شود تا او را به «باد» یا «هوا» مبتلا کند و در «قصهٔ دوم» همین الگو تکرار می‌گردد: بیگانه‌ای که به روستا آمده است، زندگی جاری روستا را منقلبمی‌کند و همچون داستانهای عزاداران بیل چونان بلا و مصیبتی خارجی است که بر سر مردم روستا نازل شده است؛ حتی اگر به بهانه و یا با شعار کمک کردن به مردم روستا آمده باشد (ساعدی، ۱۳٤۷). محتوای زیرین این داستان را می‌توان تمثیلی از ورود بیگانگان به ایران با شعارهای عوام‌فریبانه در زمان پهلوی در نظر گرفت.

د) داستانهای کوتاه تمثیلیِ طنزآمیز

گفتنی است که طنز نه قالب و ساختاری ویژه است و نه درونمایه‌ای خاصِ یک گونهٔ ادبی، بلکه وجهی ادبی که می‌تواند در هر قالب و گونهٔ ادبی حضور یابد. بنا به تعریف «وجه» در تقابل با گونه یا نوع[11] قرار می‌گیرد که «بر حسب معنای وصفیِ آن، کیفیتِ درونمایه‌ای یا نواختی یا طنین و حالت یک گونه است»(frow, 2006, 67). برای مثال *جنگ و صلح* تولستوی در زمرهٔ نوع ادبیِ «رمان» قرار می‌گیرد که وجه آن «حماسی» است. هر وجه ادبی ویژگیهایی دارد؛ برای مثال ویژگیِ وجه طنز این است که «پرخاشگر، خشمگین، طعنه‌آمیز، تلخ، استهزاکننده، بدگویانه، شکاکانه و ایرادگیر است» (Herman, 2005: 512). هنگامی که داستانی با وجه طنز آمیخته شود، شخصیت‌پردازیِ آن اغراق‌آمیز، زبانِ روایت آکنده از نیش و کنایه و شوخ‌طبعی، فضای داستان و شیوهٔ بازنماییِ رخدادها ملازم با طنز موقعیت است؛ امری که در داستانهای کوتاه تمثیلیِ طنزآمیزی همچون «ماشین مبارزه با بیسوادی»، «غلومی»، «رادیون» و «قصهٔ ششم» عزاداران بیل اتفاق می‌افتد.

نکتهٔ جالب توجه این است که در این داستانها، نویسندگان برای بیان مفاهیم انتقادی خود از دو امکان، یعنی تمثیل و طنز، بهره گرفته‌اند. این دو شیوه و وجه روایی به نویسندگان این امکان را داده است تا بتوانند دیدگاه‌های خود را بدون واهمه از سانسور و پیگرد در لفافهٔ تمثیل بگنجانند و نگرش انتقادی و تلخ خود را نیز به مدد وجهی طنزآمیز بیان کنند. گفتنی است که درونمایهٔ داستانهای کوتاه تمثیلیِ طنزآمیز معاصر، انتقادی‌ـ سیاسی است، که این امر از برکتِ توسل به تمثیل و طنز بوده است؛ به عبارتی ساختارها و تمهیدات روایی به نویسندگانَ یاری رسانده است تا دیدگاه انتقادی، تلخ و طعنه‌آمیزِ خود را بیان کنند.

فریدون تنکابنی داستان کوتاه تمثیلیِ طنزآمیز «ماشین مبارزه با بیسوادی» را با این هدف نوشته است که طرح ظاهرسازانهٔ مبارزه با بیسوادی در دوران پهلوی را به باد انتقاد و تمسخر بگیرد. «ماشین مبارزه با بیسوادی» داستان ماشینی است که ورودیش انسانهای بیسواد و خروجی آن می‌باید آدمیانی تحصیل‌کرده و باسواد باشد، اما دستگاه پس از مدتی توان ابتدایی خود را از دست می‌دهد و چندین هزار دیپلمه و لیسانسهٔ «نیم‌سوز» یا «نیم‌پز» بیرون می‌دهد (تنکابنی، بی‌تا). داستان در سطح نخست واقع‌نمایی ندارد و نمی‌توان رخدادهای آن را به مثابهٔ جزئی واقعی از جامعه لحاظ کرد و آن را در زمرهٔ داستانهای واقعگرا قلمداد کرد؛ بنابراین خواننده بسرعت به تمثیل آن رهنمون می‌شود. لحن و وجه طنزآمیز اثر باعث باورپذیریِ اثر می‌شود و بنابراین خواننده به دنبال آن نیست تا داستان را برشی از واقعیت بپندارد، بلکه به دنبال مابه‌ازایی برای آن می‌گردد.

اسلام کاظمیه داستان کوتاه زیبایی دارد با نام «غولومی» که به گفتهٔ گلشیری «داستان کوتاه «غلومی»اش را حتی می‌شود چند بار خواند» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۲۹۹). کاظمیه نیز با تمهید طنز در روایت، داستان تمثیلیِ بشدت سیاسی‌ای می‌آفریند. شخصیت اول داستان برای کسب اقتدار ناداشته و یافتنِ نفوذ و «اتوریته»ای که ذاتاً ندارد به خریدن و جمع‌آوری سلاحهای سرد چون شمشیر و خنجر و زره و سپر و ... می‌پردازد، اما نهایتاً در زیر سنگینی زرهی فلزی که برای مبارزه‌ای تن‌به‌تن پوشیده است، فرو می‌ریزد (کاظمیه، ۱۳۵۵). دانستن خلاصهٔ داستان هم کافی است تا بدانیم داستان آشکارا تعریضی به رضاشاه و بر سر تخت نشستن است.

بهرام حیدری نیز در داستان کوتاه تمثیلی با عنوان «رادیون» به نقد اجتماعی ورود فناوری به جامعهٔ سنتی می‌پردازد. در این داستان، رادیوی کهنه به عنوان نمادی است از هجوم صنعت و فناوری و به تبع آن مظاهر مدرنیته به روستا که خود نماد جامعه‌ای سنتی و عقب‌مانده است. واکنش روستاییان به صدایی که از رادیو خارج می‌شود، موقعیتی طنزآمیز را در داستان پدید می‌آورد. نویسنده به واسطهٔ رادیو، شخصیت روستاییان را بخوبی بازنمایی کرده و در عین ترسیم فضای سنتی، تقابل مدرنیته با سنت و ناسازگاری طنزآمیز آن را در جامعه‌ای سنتی آشکار کرده است (حیدری، ۱۳۵۸). داستان کوتاه «رادیون» را می‌توان تمثیلی از ایران عقب‌افتادهٔ دههٔ پنجاه دانست که حکومت پهلوی به شکلی تصنعی قصد تزریق مظاهر فناوری و مدرن غرب را به آن داشت.

«قصهٔ ششم» در مجموعهٔ *عزاداران بیل* غلامحسین ساعدی نیز داستان تمثیلیِ واقعگرا و طنزآمیزی شبیه داستان کوتاه «رادیون» است با این تفاوت که داستان تمثیلی ساعدی، واجد طنز تلخ و تیره‌تری است. مشدی جبار در راه به صندوقی عجیب (دستگاه بی‌سیم) برمی‌خورد؛ ورود مدرنیته در قالب وسیله‌ای فناورانه، موقعیت طنزی در روستای محروم بیل به وجود می‌آورد که عقب‌ماندگی جامعهٔ نمادین بیل را برملا می‌کند. یکی از شخصیتها که مرد به ظاهر آگاه روستاست آن را امامزاده می‌پندارد و محوطه‌ای ویژه برایش تدارک می‌بیند (ساعدی، ۱۳۴۹). ساعدی با نوشتن این داستان کوتاه، همچون بسیاری از نویسندگان دیگر«چون روشنفکران زمانه خود با همه شفقتی که نسبت به مردم دارد از بلاهت آنان در رنج است و به طنزشان می‌گیرد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

ه) داستانهای کوتاه تمثیلیِ قصه‌وار (حکایتی)

قهرمان شیری در تقسیم‌بندی انواع تمثیلها، تمثیلهای قصه‌وار یا حکایتی را یکی از انواع تمثیلها برمی‌شمرد که در آنها «موضوعات امروزی در قالب قصه‌هایقدیمی بازگو می‌شود ... . ویژگی این گونه تمثیلها این است که تنها ساختار صوری آنها شبیه قصه‌هاست و درونمایهٔ آنها به موضوعات سیاسی و اجتماعی زمان نگارش مربوط است» (شیری، ۱۳۸۹: ٤۹). داستان کوتاه «اسائهٔ ادب» صادق چوبک را می‌توان از زمرهٔ این نوع داستانها برشمرد؛ داستانی که زمان آن به گذشته‌ها مربوط است، و متناسب با زمان

داستان، نثر آن نیز کهنه و باستانگراست و نویسنده برای باورپذیری رخدادها، داستان را بر مبنای وجهی طنزآمیز نوشته است.

چوبک گرچه نویسنده‌ای ناتورالیست و تیره‌نگار است که درونمایه‌های تلخ اجتماعی و فلسفی در داستانهایش پررنگ‌تر است، وسوسهٔ نوشتن داستان تمثیلیِ سیاسی رهایش نکرده است. داستان کوتاه تمثیلیِ حکایت‌وارِ «اسائه ادب» از سیاسی‌ترین داستانهای کوتاه است که قبل از انقلاب در نقد خودکامگی و خودشیفتگیِ حکومت پهلوی نوشته شده است. نویسنده زبان و ماجرای داستان را به اعصار کهن برده است تا مفری برای بیان نقد و انتقاد خود بیابد. ماجرا از این قرار است که پادشاه روزی از منظر کاخ، مجسمهٔ خود را می‌بیند که گره بر پیشانی زده و مایهٔ هیبت مردمان گشته؛ شاه از این حالت شادمان می‌شود. به ناگاه کلاغی را بر فراز مجسمه می‌بیند که نگینهای تاج را در چنگال می‌گیرد و در نهایت فضله‌اش بر تاج و سر و روی مجسمه روان شود. شاه نیز به وزیر جنگ دستور می‌دهد که به تمام خدم و حشم، سلاح‌هایی تحویل دهند تا کلاغان را نشانه بگیرند. در نهایت کلاغها از آن مکان کوچ می‌کنند و سیاه‌پوش می‌شوند (در: میرصادقی، ۱۳۷٦الف: ۱۵۳ تا ۱٤۷). ماجرای داستان امری محتمل، اما باورناپذیر است؛ نویسنده برای باورپذیریِ لایهٔ اولیهٔ داستان، آن را به زبان کهن و به شیوه‌ای نقیضه‌ای و طنزآمیز نوشته است. فهم لایهٔ دوم و مابه‌ازایِ این داستان تمثیلی هم چندان دشوار نیست؛ نقطهٔ قوت این داستانِ تمثیلیِ قصه‌وار در زبان باستانگرا و تمهید طنزآمیزِ آن است.

داستان کوتاه «آب زندگی» هدایت یکی دیگر از داستانهای کوتاه تمثیلیِ قصه‌وار است که نویسنده دیدگاه انتقادی و امروزی خود را یعنی انتقاد از خرافات و بلاهت تاریخی، و افسون‌زدگیِ جمعیِ انسانها را در قالب قصه گنجانده است. داستان از این قرار است که سه برادر هستند که پدرشان به سبب تنگیِ معیشت آنها را راهی اکناف عالم می‌کند و آنان نیز به سبب جهل و بلاهت و عارضهٔ کوری و کری مردم سرزمینهای دور، پادشاه آنجا می‌شوند، تا اینکه مردمان کشور کوران و کران به سبب فریب پادشاهان خود به جنگ کشور همیشه بهار می‌روند و در نتیجهٔ خوردن آب زندگی، بینا و شنوا می‌شوند و برمی‌گردند و پادشاهان کشورهای استثمارگر خود را می‌یابند و می‌کشند (هدایت، ۱۳٤۲ب). هدایت بر باورمند ساختن کنشها و کردارهای

شخصیتهای این داستان به ساختار قصه‌های کهن متوسل شده است. منطق قصه‌های کهن سبب شده است که در بخشی از داستان سه کلاغ با هم به زبان انسانها سخن بگویند و «احمدک» حرفشان را بشنود و یا مردم اهل کشور کوران و کران با خوردن آب زندگی، بینا و شنوا شوند. امکان حضور چنین رخدادهایی در داستانهای واقعگرایانه ناشدنی است.

***

تقسیم‌بندی ساختاری داستانها نباید سبب شود که از درونمایه‌های مشترک میان داستانهای تمثیلیِ معاصر غافل ماند. البته باید اذعان کرد که دسته‌بندی داستانهای تمثیلی به لحاظ مضمون دشوار می‌نماید؛ چرا که ممکن است داستانها مفاهیم چندگانه‌ای داشته باشند؛ با این وصف، داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر را اگر بر حسب مفاهیم و درونمایه‌ها بررسی کنیم، قطعاً سهم داستانهای تمثیلی سیاسی و اجتماعی بیشتر است. اوضاع و احوال اجتماعی و خفقان سیاسی پیش از انقلاب ایران سبب شده بود تا داستان‌نویسان از ساخت روایی داستان کوتاه در جهت تمثیلهای سیاسی بهره ببرند.

شاید بتوان گفت اساساً داستان کوتاه و رمان معاصر با قضایای اجتماعی رابطهٔ تنگاتنگی داشته و دارد. البته هر موضوعی که نویسنده یا شاعر در صدد بیان آن باشد به لحاظهایی امری «اجتماعی» است، از روایت و بیان عشق گرفته تا ترسیم و توصیف مشقت کار، صعوبت فقر، بن‌بست فکری و ... . با این حال رمانها و داستانهایی را «اجتماعی» می‌نامیم که در آنها بیشتر تأکید بر بازنماییِ معضلات و مشکلاتی بزرگ و کوچک است که ممکن است گریبانگیرِ همهٔ جامعه یا بخشی از آن باشند.

یکی از ویژگیهای ادبیات معاصرِ فارسی- شعر و داستان- وجه انتقادی و جهتگیریهای سیاسی آن است. هر کدام از شاعران و نویسندگانِ دوران‌سازِ معاصر، با اینکه سیاست‌پیشه نبوده‌اند، حاملِ نگرشی سیاسی بوده‌اند که این چشم‌انداز انتقادی در آثارشان بازتاب یافته است. ویژگی بُعد سیاسی ادبیات معاصر این است که شاعر یا نویسنده، نصیحت‌گر سیاستمداران نیست؛ بلکه همواره به قول عطاملک جوینی، منتقدِ «صادرات افعال» آنان است. این وجه انتقادی و سیاسی در پاره‌ای از داستانهای کوتاه و رمانهای تمثیلیِ معاصر راه یافته است. به واقع تمثیل بهترین ابزار برای نقد احوال حاکمان و وضعیت حکومت بوده، و تا حدی مفری برای گریز از گزندها و رفع موانع

انتشار اثر به شمار می‌آمده است. چنانکه در بخشهای پیشین دیدیم، داستانهای تمثیلیِ سیاسی در همهٔ ساختهای روایی از افزونیِ قابل توجهی برخوردارند؛ چه در داستانهای واقعگرا یا رئالیسم جادویی، چه در داستانهای تمثیلیِ طنزآمیز و قصه‌وار و یا در داستانهای کوتاه تمثیلیِ حیوانات.

نکتهٔ پایانی در خصوص جهتگیریهای مفهومی داستانهای کوتاه تمثیلی این است که این داستانها اغلب رویکردی انتقادی و روشنگرانه به مسائل اجتماعی و سیاسی دارند. نویسندگان این داستانها به دنبال ترسیم و روایتِ برشها و «لحظه‌های پراوج»، شیرین، آرام و امیدوارنهٔ رمانتیکِ زندگی نیستند، بلکه با روایت ناگواریها، نابرابریها، تهی‌دستیهای مادی و فکری در صدد اصلاح برمی‌آیند.

نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل داستانهای کوتاه معاصر به این نتایج می‌رسیم که هر کدام از نویسندگان مطرح و مشهور معاصر بنا به مقتضیات بلاغی و گه‌گاه برای پنهان کردن پیام خود به شیوهٔ تمثیل‌پردازی متوسل شده‌اند. نویسندگان معاصر به همان صورتی که داستانهای غیرتمثیلی را بر مبنای عینیت‌گراییِ روایی، پذیرش زبان خاص شخصیتهای گوناگون، نقلِ جزءبه جزء وقایع، روایت می‌کردند، همین شیوه را نیز در بازنمایی داستانهای تمثیلی دنبال کردند. نویسندگان معاصر برخلاف گذشتگان، داستانهای کوتاه تمثیلی خود را تفسیر نکرده، و این امر را به عهدهٔ خوانندگان واگذاشته‌اند. نویسندگان معاصر برای باورپذیری تمثیلهای خود گه گاه به تمثیلهای حیوانات، زبان کهن و جهتگیریِ نقیضه‌وار، لحن و وجه طنزآمیز، رئالیسم وهمناک و جاودیی و تمثیلهای قصه‌وار و حکایتی متوسل شده‌اند. اهمیت و اعتبار برخی داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر در گرو محتوا و مابه‌ازای تمثیلی آن است؛ به عبارت دیگر، لایهٔ اولیهٔ برخی داستانهای تمثیلی معاصر چندان اعتباری ندارد مگر اینکه مابه‌ازای تمثیلی آن را لحاظ کرد. در ژرف‌ساخت داستانهای کوتاه تمثیلی معاصر، درونمایه‌های اجتماعی، سیاسی و فلسفی موجود است که نویسندگان، این نوع درونمایه‌ها را با نگرشی انتقادی و با نگاهی غالباً تیره و تلخ بیان کرده‌اند.

پی‌نوشت

1. Allegory
2. Discourse
3. Extended metaphor

٤. این اصلاح را از دکتر سعید حمیدیان در کتاب *داستان دگردیسی، روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج* به وام گرفته‌ایم که ایشان در آنجا به اجزای «فضاسازِ نماد» شعر نیما پرداخته است.

5. Fable
6. Parable
7. modes
8. subject and object
9. focalizer
10.focalized
11. jenre

الف) منابع فارسی

آل‌احمد، جلال؛ ***پنج داستان***؛ چ ۳، تهران: رواق،۱۳۵۷.

امامی، صابر؛ «نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها»، *کتاب ماه* هنر؛ ش ٤٧ و ٤٨ (١٣٨١)، ص ٦٠ تا ٦٨.

انوشه، حسن؛ ***فرهنگنامه ادب فارسی، دانشنامه ادب فارسی***؛ ج ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ١٣٧٦.

براهنی، رضا؛ ***قصه‌نویسی***؛ چ ۲، تهران: نشر نو،١٣٦٣.

ـــــــــــ ؛ «واقعگرایی و تمثیل در قصه‌نویسی»، *نگین*؛ ش ١١١ (١٣٥٣)، ص ١٤-١٤ و ٥٦ تا ٥٩.

بوورز، مگی آن، «در تعریف رئالیسم جادویی»، *کتاب ماه ادبیات*؛ ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور؛ ش ۸۳ (پیاپیِ ۱۹۷)، اسفند ۱۳۹۲، ص ٤٢ تا ٤٧.

بهارلو، محمد؛ ***داستان کوتاه ایران***؛ چ ۳، تهران: طرح نو،۱۳۸۷.

پارسانسب، محمد؛ ***داستانهای تمثیلی-رمزی فارسی***؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۹.

پورنامداریان، تقی؛ ***رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی***؛ چ ٤، تهران: علمی و فرهنگی، ١٣٧٥.

تسلیمی، علی؛ ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان***؛ تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.

تقوی، محمد؛ ***حکایتهای حیوانات در ادب فارسی***؛ تهران: روزنه، ١٣٧٦.

تنکابنی، فریدون؛ ***ستاره‌های شب تیره***؛ تهران: پیام ،بی‌تا.

جاهد، پرویز؛ ***نوشتن با دوربین*** (مصاحبه با ابراهیم گلستان)؛ چ ۲، تهران: اختران، ۱۳۸٤.
چوبک، صادق؛ ***خیمه‌شب‌بازی***؛ چ ۲، تهران: گوتنبرگ، ۱۳۳٤.
ـــــــــــ؛ ***روز اول قبر***؛ چ ۲، تهران: جاویدان، ۱۳۵۲.
حسین بر، محمد؛ «پایان عکس شروع»، *رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی*؛ ش ۹۳ (۱۳۸۹)، ص ۵۲ و ۵۳.
حیدری، بهرام؛ ***لالی***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۸.
زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***بحر در کوزه***؛ تهران: انتشارات علمی،۱۳۷٤.
ساعدی، غلامحسین؛ ***عزاداران بیل***؛ چ ۳، تهران: نیل، ۱۳٤۹.
ـــــــــــ ؛ ***آشفته‌حالان بیداربخت***؛ اهواز: بازتاب نگار، ۱۳۷۷.
ـــــــــــ ؛ ***ترس و لرز***؛ تهران: زمان،۱۳٤۷.
سپانلو، محمدعلی؛ ***نویسندگان پیشرو ایران***؛ چ ٦، تهران: نگاه،۱۳۸۱.
شیری، قهرمان؛ «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن»، *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*؛ ش ۲۰ (بهار و تابستان ۱۳۸۹)، ص ۳۳ تا ٥٤.
صادقی، بهرام؛ ***سنگر و قمقمه‌های خالی***؛ چ ٤، تهران: زمان،۱۳٥٦.
فصیح، اسماعیل؛ ***تولد، عشق، عقد، مرگ***؛ تهران: انتشارات بابک، ۱۳۵۱.
فتوحی، محمود؛ ***بلاغت تصویر***؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.
کاظمیه، اسلام؛ ***قصه‌های شهر خوشبختی***؛ تهران: رز، ۱۳۵۵.
گلستان، ابراهیم؛ ***آذر، ماه آخر پاییز***؛ تهران: روزن، ۱۳٤۸.
ـــــــــــ ؛ ***جوی و دیوار تشنه***؛ تهران: روزن، ۱۳٤٦الف.
ـــــــــــ ؛ ***شکار سایه***؛ چ ۲، تهران: روزن، ۱۳٤٦ب.
گلشیری، هوشنگ؛ ***باغ در باغ***؛ ج ۱، تهران: انتشارات نیلوفر،۱۳۷۸.
لاج، دیوید؛ ***هنر داستان‌نویسی***؛ ترجمه رضا رضایی؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۸.
محمدعلی، محمد؛ ***بازنشستگی و چند داستان دیگر***؛ تهران: نگاه، ۱۳٦۸.
میرصادقی، جمال؛ ***ادبیات داستانی***؛ چ ۳، تهران: سخن،۱۳۷٦الف.
ـــــــــــ؛ ***عناصر داستانی***؛ چ ۳، تهران: سخن، ۱۳۷٦ب.
ـــــــــــ ؛ *مسافرهای شب*؛ چ۲، تهران: انتشارات رز، ۱۳۵۰.
ـــــــــــ ؛ «داستان کوتاه»، *ادبیات داستانی در ایران زمین* (مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا)؛ زیر نظر احسان یارشاطر، تهران، امیرکبیر ص ۹۳ تا ۱۰۵، ۱۳۸۳.

موسوی، سید کاظم و فاطمه همایون؛ «اگزیستانسیالیسم هدایت و نوستالوژی در سگ ولگرد»، *ادب‌پژوهی*؛ ش ۱۰ (۱۳۸۳)، ص ۱۳۷تا ۱۵۶.
میرعابدینی، حسن؛ ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۰.
ـــــــــ؛ ***هشتاد سال داستان کوتاه ایران***؛ ج ۱، چ ۳، تهران: کتاب خورشید، ۱۳۸۷.
هدایت، صادق؛ ***سگ ولگرد***؛ چ ٤، تهران: امیرکبیر، ۱۳٤۲.
ـــــــــ ؛ ***زنده به گور***؛ چ ٤، تهران: امیرکبیر، ۱۳٤۲ب.

ب: منابع لاتین

Abrams, M. H. ; ***Glossary of Literary Terms***; sixed Ed, Harcourt: New York, 1993.
Fowler, Roger and Childs; ***the Routledge Dictionary of Literary Terms***; London and New York: Routledge, 2006.
Frow, John; ***Genre***; London & New York: Routledge,2006.
Herman, David; Jahn, Manfred and Ryan, Marie-laure (Eds.); ***Rutledge Encyclopedia of Narrative Theory***; London and New York: Routledge,2005.
Fowler, Roger and Peter Childs; ***the Routledge Dictionary of Literary Terms***; New York: Routledge, 2006.
Mikics, David ; ***A New Handbook of Literary Terms***; New Haven and London: Yale University Press, 2007.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی