فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۸۵-۶۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۵/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل کارکرد «تمثیل داستانی» در پیرنگ داستان کوتاه

لیلا رضایی*
عباس جاهدجاه**

چکیده

تمثیل، یکی از فنون بلاغی است که کارکردهای معنایی آن مورد توجه بسیاری از ادیبان قرار گرفته است. از میان انواع تمثیل، نوع داستانی آن که ساختاری روایی دارد، کاربردی وسیع در متون ادبی کلاسیک و معاصر فارسی داشته است. داستان معاصر نیز همانند شعر در موارد بسیاری از کارکردهای معنایی تمثیل بهره برده است. بررسی تمثیل‌های داستانی به کار رفته در داستان‌های کوتاه مدرن نشان می‌دهد که برخی از نویسندگان، این آرایه را در کارکردی متفاوت از نوع معنایی آن به کار برده و در بخش ساختاری داستان نیز از آن بهره گرفته‌اند. به هدف بررسی این کارکرد، پژوهش حاضر با مبنا قرار دادن آرای «برایان ریچاردسون» دربارهٔ تأثیر ساختاری ابزار بلاغی در داستان مدرن، به تحلیل سه داستان کوتاه فارسی («مهدی»، «دوزیستان» و «قصه و غصه») پرداخته و نشان داده است که تمثیل داستانی می‌تواند علاوه بر کارکرد محتوایی، در ساختار پیرنگ داستان کوتاه مدرن نیز مؤثر واقع شود.

واژه‌های کلیدی: روایت، تمثیل، پیرنگ، ساختار، داستان کوتاه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس leili.rezaei@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور jahedjah@gmail.com

مقدمه

تمثیل، آرایه‌ای بلاغی و یکی از راه‌های بیان غیر مستقیم معانی و اندیشه‌هاست. عبدالحسین زرین‌کوب، این آرایه را چنین توضیح داده است: «تمثیل، تصویری حسی است که می‌باید امری را که غیر حسی است، برای مخاطب به امر حسی نزدیک و قابل ادراک نماید و شک نیست که جزءجزء این تصویر هرگز یک جزء از امر غیر محسوس را عرضه نمی‌کند. فقط کل آن است که از مجموع امر منظور، تصویری کلی القا می‌کند. به هر حال چون این تصویر، حسی است، به کسانی که تصور امر مجرد انتزاعی برای آنها مشکل می‌نماید کمک می‌کند تا آنچه را تمثیل، نمایش آن محسوب است، در مخیلهٔ خویش ترسیم کنند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۲۵۱).

از دیرباز همواره اهل ادب دربارهٔ این آرایه اختلاف نظر داشته، گاه آن را در جایگاه استعاره و گاه در جایگاه تشبیه قرار داده‌اند؛ زیرا همواره مرزهایی باریک و شکننده میان این آرایه‌ها وجود داشته است. در کتب بلاغی، تمثیل با نام‌های گوناگونی چون: استدلال، استعاره تمثیلیه، مجاز مرکب بالاستعاره، تشبیه تمثیل و... مطرح شده است. تمثیل در متون مختلف به شکل‌های گوناگونی ارائه شده است: گاه بسیار کوتاه و گاه گسترده است؛ گاه روایتی مستقل است که به تنهایی ذکر می‌شود، اما گاه در دل متنی دیگر یا روایتی دیگر قرار می‌گیرد؛ در برخی متون، معنای تمثیل (به اجمال یا به تفصیل) توضیح داده می‌شود، اما در برخی دیگر از متون، توضیحی دربارهٔ آن ذکر نمی‌شود.

یکی از انواع مهم و پرکاربرد تمثیل، تمثیل داستانی[1] است که «کاربرد آن بیشتر حوزهٔ ادبیات روایی (داستان، حماسه و نمایشنامه) است و حوادثی که در هر کدام از این انواع جریان دارد می‌تواند تمثیلی از مجموعه‌ای امور عینی یا ذهنی دیگر باشد...». این نوع تمثیل، «بیان روایی گسترش‌یافته‌ای است که معنای دومی هم در آن سوی ظاهر آن می‌توان جست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۵-۸۶). تمثیل‌های داستانی به صورت مستقل یا در دل حکایت‌های دیگر همواره کاربردی وسیع در ادبیات فارسی داشته است و پیکرهٔ اصلی نامدارترین شاهکارهای ادب فارسی از جمله مثنوی مولوی و بوستان و گلستان سعدی از این آرایه تشکیل شده است.

1. allegory

گذشته از تأثیر زیبایی‌شناختی در متن - که اصلی‌ترین کارکرد تمامی آرایه‌های ادبی و از آن جمله تمثیل است - مهم‌ترین کارکرد انواع مختلف تمثیل و از جمله تمثیل داستانی، مفهومی است. «تمثیل با تجسم بخشیدن و تصویر کردن مفاهیم انتزاعی و عقاید دینی و اخلاقی، امر آموزش به عوام و ذهن‌های مبتدی را ساده می‌کند و با حسی کردن امور انتزاعی، به آگاهی ذهنی شکل می‌دهد. در مواردی که بیان اندیشه دشوار است، تمثیل به روش آگاهانه راهی است برای پوشیده‌گویی و بیان غیر مستقیم اندیشه‌هایی که بیان آنها خطر دارد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۷۳).

بر اساس تعریف یادشده، کارکرد مفهومی تمثیل، دو سویهٔ متضاد دارد: از یکسو می‌تواند روشنگرانه باشد و به مخاطب کمک کند به درکی روشن از موضوعی انتزاعی و غامض دست یابد؛ از سوی دیگر گاه ابزاری برای بیان پوشیده و غیر مستقیم حقایقی است که به دلیل فشارها و محدودیت‌ها، امکان بیان مستقیم و صریح آن وجود ندارد. در تمثیل روشنگرانه برخلاف نوع دیگر، غالباً خود نویسنده نیز با ذکر توضیحاتی به شفاف‌تر شدن مطلب و آسان‌تر شدن درک مخاطب کمک می‌کند.

هر دو سویهٔ معنایی تمثیل (روشنگرانه و کتمان‌گرانه) از دیرباز در متون مختلف ادبی استفاده شده است. با این تفاوت که در متون ادبی کلاسیک به این دلیل که اغلب ادبا از پرداختن به مباحث انتقادی و سیاسی دوری می‌گزیدند، عمده‌ترین کارکرد تمثیل، روشنگری بوده است و مواردی مانند منظومهٔ تمثیلی «موش و گربه» اثر عبید زاکانی را به ندرت می‌توان مشاهده کرد. اما در ادبیات معاصر که بیش از دوران گذشته با مباحث سیاسی و نقد پیوند یافته، تمثیل در موارد بسیاری به هدف غیر مستقیم‌گویی و بیان پوشیده به کار رفته است، تا در فضاهای محدود و سرشار از اختناق، روزنه‌ای به سوی حقایق نگفتنی بگشاید. این نوع از کارکرد تمثیل در اشعار شاعرانی مانند نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو، آثاری ماندگار و هنرمندانه خلق کرده است.

در کنار شعر معاصر، داستان فارسی نیز - که تولد آن در روزگار معاصر شکل گرفته است - از تمثیل و کارکردهای معنایی آن بی‌بهره نمانده است. در آثار نویسندگان نامداری مانند محمدعلی جمال‌زاده، صادق هدایت، صادق چوبک، جلال آل‌احمد، بهرام صادقی و بسیاری دیگر، می‌توان نمونه‌هایی از کاربرد تمثیل را یافت. داستان‌هایی مانند

«سرگذشت کندوها» از جلال آل احمد و «قفس» از صادق چوبک، از جمله نمونه‌های موفق داستان‌های تمثیلی در ادبیات داستانی معاصر فارسی به شمار می‌روند.

کارکرد عمدهٔ تمثیل در داستان معاصر نیز مانند شعر معاصر در اغلب موارد پوشیده‌گویی و بیان غیر مستقیم حقایقی است که امکان بیان روشن و مستقیم آنها وجود ندارد. نکتهٔ دیگر اینکه در داستان فارسی معاصر، شمار تمثیل‌های مستقل و گسترده نسبت به دوران گذشته بسیار بیشتر است و می‌توان نمونه‌های بسیاری از داستان‌های تمثیلی مستقل در این شاخه از ادبیات مشاهده کرد.

با وجود افزایش شمار داستان‌های تمثیلی مستقل در ادبیات معاصر فارسی، کاربرد تمثیل‌های غیر مستقلی که در دل یک داستان ذکر می‌شود نیز در ادبیات داستانی معاصر کم نیست. این دسته از تمثیل‌های غیر مستقل، غالباً کارکرد معنایی (خواه روشنگرانه یا کتمان‌گرانه) دارند و همان رویکرد سنتی را در حوزهٔ معنایی دنبال می‌کنند. اما گذشته از این رویکرد غالب، بررسی تمثیل‌های به‌کاررفته در متن داستان‌های کوتاه مدرن، شواهدی را به دست می‌دهد که از تمثیل، در ورای کارکرد مفهومی، در ساختار پیرنگی داستان نیز بهره برده شده است.

بر اساس این مقدمهٔ کوتاه، فرضیه‌ای که این مقاله در پی اثبات آن برخواهد آمد این است که تمثیل داستانی در جایگاه یک متن روایی، زمانی که در متن داستانی دیگری قرار می‌گیرد، می‌تواند علاوه بر کارکردهای معنایی و زیبایی‌شناسانه، در ساختار پیرنگی آن داستان نیز مؤثر باشد. به هدف اثبات این فرضیه، سه داستان کوتاه فارسی به نام‌های «مهدی» از مجموعهٔ «آویشن قشنگ نیست» (۱۳۹۱) نوشتهٔ حامد اسماعیلیون، «دوزیستان» از مجموعهٔ «من دانای کل هستم» (۱۳۹۰) نوشتهٔ مصطفی مستور و «قصه و غصه» از مجموعهٔ «بگذریم» (۱۳۹۰) نوشتهٔ بهناز علی‌پور گسکری، از این منظر بررسی و تحلیل خواهد شد.

این تحقیق به شیوهٔ تحلیلی - توصیفی انجام می‌شود و در بخش مبانی نظری از آرای منتقدان روایت‌شناس و در صدر همه، «برایان ریچاردسون[1]» بهره خواهد گرفت.

1. Brian Richardson

پیشینه تحقیق

تمثیل در جایگاه یکی از مباحث مهم بلاغی، قرن‌هاست که در کتب بلاغی گوناگون مطرح شده و تاکنون صدها کتاب و مقاله و پایان‌نامه دربارهٔ این موضوع نوشته شده است. با این‌همه ابهامات و ناگفته‌ها همچنان در باب تمثیل وجود دارد. در سال‌های اخیر، رویکردی نوین به این موضوع در ادبیات فارسی شکل گرفته است که ردپاهای آن را باید در کتاب‌هایی از جمله «صور خیال در شعر فارسی» از شفیعی کدکنی، «بیان» از سیروس شمیسا، «بلاغت تصویر» از محمود فتوحی و «رمز و داستان‌های رمزی» از تقی پورنامداریان دنبال کرد که با نگاهی ژرف‌تر به تمثیل نگریسته و با کمک گرفتن از مباحث مطرح‌شده در متون غربی، به بازنگری این آرایه پرداخته‌اند.

مباحث معاصر دربارهٔ این آرایه عمدتاً حول محور چیستی تمثیل و کارکردهای آن متمرکز شده است و این رویکرد را علاوه بر کتب یادشده در برخی مقالات منتشرشده در این‌باره نیز می‌توان دنبال کرد. از آن جمله باید از مقالهٔ «تمثیل: ماهیت، اقسام، کارکرد» (۱۳۸۴) از محمود فتوحی و مقالهٔ «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن» (۱۳۸۹) نوشتهٔ قهرمان شیری نام برد که به بررسی کارکردهای متفاوت و متنوع تمثیل پرداخته‌اند. زهره هاشمی در مقاله‌ای با نام «کارکرد تمثیل از دیدگاه منتقدان رمانتیک» (۱۳۸۹) و جواد مرتضایی در مقالهٔ «تمثیل، تصویر یا صنعت بدیعی» (۱۳۹۰) نیز به بررسی نظری این موضوع توجه نشان داده‌اند. همچنین باید در این زمینه از دو مقاله «سرچشمه‌های تکوین و توسعهٔ انواع تمثیل» (۱۳۸۴) نوشتهٔ سیدجعفر حمیدی و اکبر شامیان و «بررسی کارکرد تمثیل در آثار ادبی تعلیمی» (۱۳۹۲) از عباسعلی وفایی و سمیه آقابابایی نام برد.

با وجود مقالات و پژوهش‌های بسیار دربارهٔ جایگاه و کارکرد تمثیل در شعر، بررسی نقش و کارکرد این آرایه در داستان فارسی به‌ویژه داستان کوتاه، چندان مورد توجه قرار نگرفته است. تعداد پژوهش‌های انجام‌گرفته در این زمینه اندک است که از آن جمله می‌توان از مقاله «بررسی تطبیقی دو داستان تمثیلی از صادق چوبک و بهرام صادقی» (۱۳۹۱) نوشتهٔ محمد کشاورز یاد کرد. مقالهٔ حاضر برای نخستین‌بار به طرح و بررسی کارکرد ساختاری تمثیل داستانی در داستان کوتاه فارسی می‌پردازد.

تمثیل داستانی و کارکردهای آن

تمثیل چنان‌که در مقدمه هم اشاره شد، آرایه‌ای است که علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناختی، غالباً به هدف معنایی در متن ادبی به کار می‌رود و از این امکان برخوردار است که هم سبب آشکارتر شدن معنای مورد نظر نویسنده شود و هم در صورت لزوم، این معنا را پوشیده‌تر و غیر مستقیم بیان کند. یکی از انواع مهم تمثیل، تمثیل داستانی است که ساختاری روایی دارد. این نوع تمثیل ممکن است روایتی مستقل، گسترده و مفصل باشد و حتی می‌تواند در دل خود تمثیل‌های داستانی کوتاه و غیر مستقل دیگری را نیز همراه بیاورد. از جمله نمونه‌های تمثیل داستانی مستقل در ادبیات کلاسیک فارسی باید از منظومه «منطق‌الطیر» عطار و از جمله معروف‌ترین نمونه‌های این نوع تمثیل در ادبیات داستانی جهان باید از «مزرعه حیوانات» جورج اورول نام برد.

نوع دیگری از تمثیل داستانی، گونهٔ غیر مستقل آن است که در دل متنی یا روایتی به فراخور موضوع ذکر می‌شود. کارکرد اصلی این نوع، گذشته از سویهٔ زیبایی‌شناختی، این است که به مخاطب کمک کند تا به درکی روشن‌تر و ساده‌تر از موضوع (که غالباً انتزاعی است) برسد. نمونه‌ای از این نوع تمثیل، متن زیر است که از کتاب «کیمیای سعادت» اثر امام محمد غزالی برگرفته شده است:

> «مَثَل اهل دنیا و دل‌مشغولی ایشان به کار دنیا و فراموش کردن آخرت، چون مثل قومی است که در کشتی بودند و به جزیره‌ای رسیدند. از بهر قضای حاجت و طهارت بیرون آمدند. و کشتیبان منادی کرد که هیچ‌کس مباد که روزگار دراز برد و جز به طهارت مشغول باشد که کشتی به تعجیل بخواهد رفت. پس ایشان در آن جزیره پراکنده شدند. گروهی که عاقل‌تر بودند، سبک طهارت کردند و بازآمدند. کشتی فارغ یافتند. جایی که خوش‌تر و موافق‌تر بود، بگرفتند و گروهی دیگر در عجایب آن جزیره عجب بماندند و بر نظاره بایستادند و در آن شکوفه‌های نیکو و مرغان خوش‌آواز و سنگ‌ریزه‌های ملون و منقش می‌نگریستند. چون بازآمدند، در کشتی جای فراخ نیافتند. جای تنگ و تاریک بنشستند و رنج آن می‌کشیدند. گروهی دیگر به نظاره اختصار نکردند و از

آن سنگریزه‌های نیکو و غریب برچیدند و با خود بیاوردند و در کشتی جای آن نیافتند. به جای تنگ بنشستند و آن سنگ‌ریزه‌های ملون بر گردن نهادند... و گروهی دیگر در عجایب آن جزیره متحیر شدند و همچنان نظاره‌کنان می‌شدند، تا از کشتی دور افتادند و کشتی برفت و منادی کشتیبان نشنیدند و در جزیره می‌بودند، تا بعضی هلاک شدند از گرسنگی و بعضی را سباع هلاک کرد. آن گروه اول مثل مؤمنان پرهیزگار است و گروه بازپسین مثل کافران... و این دو گروه میانین مثل عاصیان است...» (غزالی، ۱۳۶۴: ۷۸-۷۹).

چنان‌که از مثال یادشده آشکار است، این دست از تمثیل‌های داستانی – که بخش‌های عمده‌ای از برخی شاهکارهای ادبیات فارسی را تشکیل داده‌اند - در راستای اهداف مفهومی مورد نظر نویسنده ذکر می‌شوند. با وجود قرار گرفتن در دل متنی دیگر، این تمثیل‌ها - که غالباً کوتاه نیز هستند - در ذات خود مستقلند و با متنی که در آن قرار دارند، نمی‌آمیزند. مثال بارز در این زمینه، مثنوی مولوی است که از تعداد بسیاری تمثیل داستانی غیر مستقل تشکیل شده است؛ اما هر یک در جای خود ذکر شده و پایان یافته‌اند و میان هر تمثیل با تمثیل دیگر و نیز با متن اصلی، مرزی مشخص وجود دارد.

با وجود اینکه روش عمدهٔ کاربرد تمثیل داستانی غیر مستقل در ادبیات فارسی، همین روش یادشده است، در مواردی هم می‌توان شیوه‌های متفاوتی را از به‌کارگرفتن این آرایه در برخی متون یافت. طرح و بررسی این کاربردهای متفاوت، به روشن شدن ابعاد دیگری از مبحث تمثیل داستانی و قابلیت‌های آن کمک خواهد کرد. یکی از بخش‌های ادبیات معاصر فارسی که در آن شاهد رویکردهای نوین به مقولهٔ بلاغت و آرایه‌های ادبی هستیم، ادبیات داستانی و به‌ویژه داستان کوتاه مدرن است. چنان‌که پیشتر هم اشاره شد، در پژوهش حاضر برآنیم تا در داستان کوتاه مدرن به جست‌وجوی کارکرد تازه‌ای از تمثیل داستانی برآییم؛ کارکردی که در ورای معنا و مفهوم، به ساختار پیرنگی داستان کوتاه ربط می‌یابد. اما پیش از ورود به این مبحث، ابتدا باید به معرفی داستان کوتاه مدرن پرداخت.

داستان کوتاه مدرن

داستان کوتاه، یکی از انواع ادبیات داستانی است که از قرن نوزدهم با نام‌هایی چون ادگار آلن‌پو و گوگول در ادبیات جهان سربرآورد. این نوع داستان به تدریج به قالبی پرکاربرد بدل شد و از قرن بیستم و گام نهادن به دوران مدرن بود که اندک‌اندک رواج بیشتری پیدا کرد و به اوج رشد و شکوفایی خود دست یافت. ورود داستان کوتاه به دنیای مدرن، زمینه‌ساز خلق نوعی از داستان به نام «داستان کوتاه مدرن» شد که یکی از انواع مهم در داستان کوتاه معاصر است. این نوع، دارای شاخصه‌هایی است که از جملهٔ مهم‌ترین آنها باید به «ذهن‌مبنا» بودن آن اشاره کرد (Reid, 1977: 28).

داستان کوتاه مدرن اغلب در فضاهای ذهنی قهرمان و شخصیت‌ها سیر می‌کند و به سوی تحلیل حال و هوای درونی شخصیت‌ها و نمایش ذهن آنان تغییر جهت داده است (Patrick, 1967: 77). در راستای عطف توجه از عین به ذهن، این نوع داستان «رویدادمحوری» را نیز رها کرده و چندان توجهی به توصیف رویدادهای دنیای خارج از ذهن نشان نمی‌دهد. به بیان دیگر در داستان کوتاه مدرن برخلاف دیگر انواع داستان، روایت رویدادها در رأس اهمیت قرار ندارد؛ بلکه تأکید اصلی بر به نمایش گذاشتن یک ایده یا موقعیت احساسی است (همان: ۷۷). این ویژگی یعنی «نمایش‌محور بودن» را نخستین‌بار «جان آستین» در سال ۱۹۵۵ مطرح و آن را مناسب فضای داستان‌های مدرن قلمداد کرد (Sheehan, 2002: 15)؛ زیرا در ادبیات داستانی مدرن، فضاها و رویدادهای متفاوتی در پی هم قرار گرفته و تنها نمایش داده می‌شود، بدون اینکه کشمکشی حل شود یا گرهی بازشود و داستان به نتیجه‌ای مشخص که با گره‌گشایی همراه باشد برسد (Ibid: 14).

ویژگی‌هایی که در بالا ذکر شد، یعنی ذهن‌محور و نمایش‌محور بودن که خود زمینه‌ساز زمان‌پریشی و تضعیف رابطه علی و معلولی رویدادهاست، عامل ایجاد اصلی‌ترین شاخصهٔ داستان کوتاه مدرن یعنی «برخورداری از پیرنگ مختصر و کوتاه» است. داستان کوتاه البته همواره به دلیل مجال اندک خود از پیرنگی کوتاه برخوردار بوده است و فضایی برای به کارگیری جزء به جزء تمامی اصول و قواعد پیرنگ مانند آغاز، میانه، پایان، اوج، فرود و تعلیق را نداشته است. اما داستان کوتاه مدرن به دلایل

یادشده، فاصلهٔ خود را با پیرنگ سنتی بیشتر کرد، تا جایی کـه گـاه برخـی نویسـندگان مدرن (و پسامدرن)، پیرنگ‌گریزی را مبنای کار قـرار داده و از هرگونـه تقیـد بـه اصـول پیرنگ سنتی سرباز زدند.

«پیرنگ» مبحثی است که پیشینهٔ طرح آن به روزگار ارسـطو و کتـاب «فـن شـعر» او می‌رسد. در طـول قـرن‌هـا آرای ارسـطو مبنـای بررسـی پیرنـگ بـه شـمار مـی‌رفتـه و برخورداری از «پیرنگ خوب و خوش‌ساخت»، یکـی از معیارهـای ارزش‌گـذاری داسـتان (و نمایشنامه) بوده است؛ یعنی پیرنگی که دارای وحدت و انسجام باشد، توالی رویـدادهای آن را دو عامل «علیت» و «خط سیر منظم زمان» رقم بزند و از آغاز، میانه، پایـان، گـره‌افکنـی و گره‌گشایی برخوردار باشد. چنین پیرنگی در سطح بالایی از انسجام نیز قرار دارد.

قواعدی که ارسطو برای پیرنگ وضع کرد و به تدریج در سده‌های بعد توسـعه یافـت، از اواخر قرن نوزدهم اندک‌اندک نفوذ و کارایی پیشین خـود را از دسـت داد. بسـیاری از داستان‌های کوتاه قرن بیستم، شیوه‌های نوینی از پیرنگ را تجربه کردند و مانند گذشته به نظم خطی زمان وفادار نماندند. از ایـن‌رو آشـفتگی و پریشـانی، جـای نظـم و ترتیـب پیشین را در پیرنگ داستان گرفت. در نتیجهٔ این تغییرات، پیرنگ به‌ویژه در داستان‌های کوتاه از پیچیدگی‌ها و قواعد سـخت‌گیرانـهٔ پیشـین فاصـله گرفـت. در راسـتای چنـین رویکردهایی، بسیاری از منتقدان نیز به شناسایی شیوه‌های جدید پیرنگ روی آوردنـد و اندک‌اندک در تصور ارسطویی از پیرنگ، خدشه‌های بسیاری وارد شد، تـا بـدانجا کـه در برخی تعاریف تا حد «کلیتی روشن و قابل فهم» (Ricoeur, 1981: 167) یا وحدت حاکم بر کل اثر تقلیل یافت.

شناسایی شکل‌ها و شیوه‌های نو و متفاوت پیرنگ، یکی از نیازهای ادبیـات داسـتانی معاصر است. نخستین‌بار صورت‌گرایان روس (فرمالیست‌ها) بودند کـه مطالعـه روی ایـن شیوه‌های نوین را آغاز کردند. آنها نخستین افرادی بودند کـه از منظـری نـو بـه روایـت نگریستند و با تفکیک میان داستان[1] و پیرنگ[2]، جایگاه پیرنگ را - از این‌رو کـه داسـتان را شـکل مـی‌دهـد - برجسـته کردنـد (Chatman, 1978: 20) و آن را عرصـهٔ هنرنمـایی نویسنده به شمار آوردند.

1. fabula
2. sjuzhet

شکلوفسکی (۱۹۹۰) در شمار نخستین کسانی است که نگرش ارسطویی را در باب قواعد پیرنگ کنار گذاشت و برخی عوامل متفاوت را در ساختار پیرنگ شناسایی کرد که عبارتند از: تکرار، شباهت و تناقض. ساختارگرایان و پساساختارگرایان نیز در ترسیم چهرهٔ نو و متفاوت پیرنگ، سهمی مهم دارند. طلیعه مطالعات ساختاری، پژوهش ریخت‌شناسانه «ولادیمیر پراپ» دربارهٔ قصه‌های عامیانهٔ روسی بود که پس از آن با آرای صاحب‌نظرانی چون تودوروف (۱۹۷۱) ادامه یافت. تودوروف در مطالعات خود دربارهٔ پیرنگ، بر نقش دو عامل «تشابه» و «تضاد» تأکید ورزیده است. پل ریکور (۱۹۸۱)، پیتر بروکس (۱۹۸۴)، جیمز فیلان[1] (۱۹۸۹)، مونیکا فلودرنیک[2] (۱۹۹۶)، آرتور هانیول[3] (۱۹۸۸) و برایان ریچاردسون (۲۰۰۲ و ۲۰۰۵)، هر یک سهمی در شناسایی فرم‌ها و اشکال نوین پیرنگ داشته‌اند.

برایان ریچاردسون در مقاله‌ای با عنوان «فراسوی بوطیقای پیرنگ»(۱) (۲۰۰۵)، آرای نواندیشانهٔ منتقدان را در باب پیرنگ به اختصار مرور کرده است. در این پژوهش - که مبنای آن بر رمان «اولیس» جیمز جویس قرار دارد - ریچاردسون شیوه‌هایی بدیع مانند پیرنگ مدور و اپیزودیک یا پیرنگ‌های موازی، توالی و ترتیب عددی یا الفبایی در داستان مدرن، تکنیک کولاژ در چیدمان رویدادها، نقش «مولدهای کلامی و تصویری» در ساخت پیرنگ این نوع داستان و نیز نقش شباهت و تناقض را در چیدمان رویدادها در داستان مدرن بررسی کرده است(۲).

تمرکز اصلی ریچاردسون در این مقاله بر نقشی است که ابزار و عوامل بلاغی می‌توانند در چیدمان اجزای روایت داستانی داشته باشند. او با مرور آرای پیشینیان بر این نکته تأکید می‌کند که در داستان‌های معاصر، فنون بلاغی از ساختار داستان جدا نیست. ساختمان هنری پیرنگ در این داستان‌ها از همهٔ عناصر به‌کاررفته در داستان بهره می‌گیرد که یکی از مهم‌ترین این ابزار و عناصر، فنون بلاغی است. او شواهدی را ارائه می‌کند که نشان می‌دهد چیدمان و «نظم زیبایی‌شناختی[4]» در پیرنگ داستان‌های

1. James Phelan
2. Monika Fludernik
3. Arthur Honeywell
4. Aesthetic ordering

معاصر، جایگزین نظم زمانی و رابطهٔ علی و معلولی رویدادها شده است (Chatman, 1978: 169).

در ادامه مبحثی که ریچاردسون مطرح کرده است و با بررسی نمونه‌هایی از داستان‌های مدرن فارسی، شواهدی یافت شد که نشان می‌دهد تمثیل داستانی، یکی از ابزار بلاغی توانمند است که می‌تواند در کنار دیگر کارکردهای سنتی خود به درون ساختار پیرنگی داستان نفوذ کند و کارکردی تازه را به نمایش بگذارد. در ادامه به بررسی تمثیل داستانی و کارکردهای آن در پیرنگ داستان کوتاه مدرن خواهیم پرداخت.

تمثیل داستانی در داستان کوتاه مدرن

تمثیل داستانی، نوعی بسیار خاص و متفاوت از آرایه‌های ادبی است؛ زیرا خود یک روایت است که گاه مختصر و کوتاه و گاه طولانی و گسترده است؛ روایتی که دربرگیرندهٔ شخصیت‌ها و رویدادهایی است و معنایی را به مخاطب منتقل می‌کند. بنابراین تفاوت اصلی تمثیل با دیگر آرایه‌ها این است که محدودهٔ اغلب آرایه‌ها در سطح «واژه» یا «عبارت» قرار دارد؛ اما محدودهٔ تمثیل داستانی در سطح «متن» است؛ متنی روایی که ساختاری مشابه با دیگر روایت‌های داستانی دارد و دربرگیرندهٔ راوی، شخصیت (یا شخصیت‌ها)، کنش‌ها و... است. این ویژگی سبب شده است تمثیل داستانی علاوه بر قابلیت‌ها و کارکردهای مربوط به خود، از امکانات زیبایی‌شناختی و معنایی قالب داستان نیز بهره‌مند شود. از این‌رو میزان اثرگذاری این آرایه بر روح و جان مخاطب در سطحی بالاتر از دیگر آرایه‌های ادبی قرار دارد.

بنا بر مقدمه‌ای که ذکر شد، تمثیل داستانی به دلیل برخورداری از ساختار روایی، وقتی در دل روایت داستانی دیگری قرار می‌گیرد، از این امکان برخوردار است تا فراتر از سطح مفهومی، در بخش ساختاری نیز وارد شود. عامل مهمی که بستر مناسب را برای کارکردهای ساختاری تمثیل داستانی فراهم می‌کند، رابطهٔ شباهتی است که غالباً میان داستان و تمثیلی که در دل آن ذکر می‌شود وجود دارد؛ خواه این شباهت در پیرنگ این دو باشد یا در دیگر اجزای ساختاری (مانند شخصیت‌ها، رویدادها و کنش‌ها) و خواه این شباهت تنها به معنا و مفهوم هر یک از این دو (داستان و تمثیل) منحصر شود.

نکتهٔ مهمی که در اینجا باید ذکر شود این است که کارکرد تمثیل در بخش ساختار داستان هرگز در برابر کارکردهای معنایی آن قرار نمی‌گیرد و این دو، در موارد بسیاری مکمل یکدیگرند نه ناقض هم. زیرا ساختار، ظرفی است که معنا را در برمی‌گیرد و از این‌رو در موارد بسیاری، کارکرد ساختاری تمثیل متأثر از کارکرد معنایی آن یا در ارتباط با آن است. در ادامه هدف بررسی کارکردهای ساختاری تمثیل در داستان، به بررسی سه داستان کوتاه فارسی به عنوان نمونه خواهیم پرداخت.

بررسی سه داستان کوتاه مدرن

سه داستان کوتاهی که در این بخش بررسی خواهد شد عبارتند از: داستان «مهدی» از مجموعه «آویشن قشنگ نیست» (۱۳۹۱) نوشته حامد اسماعیلیون، داستان «دوزیستان» از مجموعه «من دانای کل هستم» (۱۳۹۰) نوشته مصطفی مستور و داستان «قصه و غصه» از مجموعه «بگذریم» (۱۳۹۰) نوشته بهناز علی‌پور گسکری. این سه داستان، هر یک به گونه‌ای متفاوت از تمثیل بهره گرفته‌اند و از این‌رو کارکرد ساختاری تمثیل در هر یک از آنها با دیگری فرق دارد. به بیان دیگر می‌توان گفت میزان نفوذ تمثیل در ساختار، در داستان نخست (مهدی) در کمترین سطح و در داستان سوم (قصه و غصه) در بیشترین سطح قرار دارد.

داستان «مهدی» از مجموعه «آویشن قشنگ نیست»

این داستان حدوداً هفت صفحه‌ای که نوشتهٔ حامد اسماعیلیون است، دربارهٔ جوانی به نام مهدی است که به همراه چند نفر از دوستان و دختر مورد علاقه‌اش «لیلا» در حال خروج غیر قانونی از کشور است؛ اما در مرزبانی کرواسی، اجازهٔ عبور به او داده نمی‌شود. همسفرانش به همراه لیلا او را تنها می‌گذارند و او در هنگام فرار، با اصابت تیری به دستش مجروح می‌شود. حالا او در جنگل و روی یک تپهٔ شنی در حال جان دادن است و خاطرات خود را در ذهن مرور می‌کند.

داستان «مهدی» با یک تمثیل بسیار کوتاه آغاز شده است که در ابتدا به نظر می‌رسد ارتباطی با داستان ندارد:

«جیرجیرک به خرس گفت: عاشقت شده‌ام. خرس پهلویش را خاراند و پاسخ داد: از خواب که بیدار شدم، درباره‌اش حرف می‌زنیم. خرس به خواب زمستانی رفت و ندانست که عمر جیرجیرک فقط سه روز است» (اسماعیلیون، ۱۳۹۱: ۲۵).

اما چند سطر بعد و در همان بند اول، راوی اول شخص داستان در اشاره‌ای کوتاه و گذرا به این تمثیل ابتدایی به یاد می‌آورد که آن را در کتابی که لیلا برایش خریده، خوانده است:

«داستان جیرجیرک هم توی یکی از آن کتاب‌ها بود. روی جلدش یادم نیست. حتی اسمش. خط خرچنگ قورباغه‌ای داشت. مثل کتاب بچه‌ها» (همان: ۲۵).

داستان با اینکه در زمان حال جریان دارد، اما سراسر مرور خاطرات راوی - قهرمان است. ذهن او پی‌درپی میان خاطرات مختلف سیر می‌کند و هر خاطره‌ای، خاطره‌ای دیگر را فرامی‌خواند. داستان پیوسته در میان زمان حال و گذشته و آینده در نوسان است. رویدادها پریشان‌وار پشت سر هم قرار گرفته‌اند و نشانی از سیر خطی منظم زمان در چیدمان آنها دیده نمی‌شود. سرانجام نیز بدون اینکه داستان به فرجامی روشن برسد، در حالی که سرنوشت راوی - قهرمان در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، روایت اینگونه به پایان می‌رسد:

«باید برگردم. بیمارستانی، درمانگاهی، کوفت و زهرماری بالاخره این طرف‌ها پیدا می‌شود. می‌سوزد. انگار بخواهم خون بالا بیاورم. دست‌هایم یخ زده، برمی‌گردم. کوله را برمی‌دارم. باید برگردم. نهایتش باید با همان اتاق، با بوی گند سیگار مادر و با کتاب‌های لیلا سر کنم دیگر. سینه‌خیز خودم را کش می‌آورم تا از تپه پایین بیایم. خودم فرار کرده بودم. خودم هم باید بروم به غلط کردن بیفتم. دستم را بالا می‌آورم. باران نم‌نم می‌زند. نوک انگشتم را به گوشهٔ لبم می‌کشم. رنگ لاک لیلاست. توی دلم خالی است. نکند دارم می‌میرم. سریع‌تر خودم را می‌کشم. نه اصلاً باید بروم یک‌جوری حالیشان کنم. اینها نمی‌دانند با کی طرفند. گنده‌بک‌ها! باید

بروم توی رویشان بایستم و بگویم: منم مهدی. پسر ستوان دوم تویسرکانی. همان که خودش به تنهایی گلوله‌ها را توی خشاب توپ می‌انداخت، وقتی که همهٔ سربازهایش مرده بودند» (اسماعیلیون، ۱۳۹۱: ۳۰-۳۱).

داستان مهدی مانند بسیاری از دیگر داستان‌های مدرن، آغاز و پایان روشنی ندارد و نوعی حدیث نفس است. اما نویسنده به کمک تمثیل کوتاهی که در ابتدای داستان آورده است، به روشی غیر مستقیم، پایان مبهم داستان خود را آشکار کرده است. زیرا داستان تمثیلی جیرجیرک با اینکه پیرنگی کوتاه دارد، اما در آن اشاره‌ای روشن به پایان غمگین عشق میان جیرجیرک و خرس شده است. این پایان، مرگ جیرجیرکی است که عاشق است و عمر کوتاهی دارد: «عمر جیرجیرک فقط سه روز است». پایان این تمثیل، پایان محذوف و مبهم داستان را در ذهن خواننده روشن می‌کند. به بیان دیگر مرگ، جزء پایانی مشترک و مشابه در پیرنگ این دو روایت است که در انتهای تمثیل آمده، اما از انتهای داستان حذف شده است. اما این بخش پایانی از انتهای تمثیل می‌لغزد و خود را به انتهای داستان می‌رساند، تا خواننده با یادآوری پایان تمثیل، به پایان داستان نیز پی برد و جای خالی آن را در ذهن خود پر کند.

در این نمونه، مرز ساختاری میان تمثیل و داستان در ظاهر حفظ شده و تمثیل (جز اشاره‌ای کوتاه که راوی به آن دارد) با داستان آمیخته نشده است. با این حال درهم‌تنیدگی ساختاری تمثیل و داستان به شکلی غیر مستقیم و از طریق معنایی صورت گرفته است؛ زیرا حضور این داستان تمثیلی کوتاه، سبب شده تا پایان داستان مهدی، مانند بسیاری از نمونه‌های داستان مدرن باز نباشد. کارکرد تمثیل در این داستان بیش از همه سویهٔ معنایی دارد، اما این کارکرد معنایی در ساختار پیرنگی داستان نیز اثر کرده است.

داستان «دوزیستان» از مجموعهٔ «من دانای کل هستم»

این داستان دوازده صفحه‌ای (نوشتهٔ مصطفی مستور)، روایت زندگی رضا، جوان موقر و تحصیل‌کرده‌ای است که در رابطهٔ عشقی خود شکست خورده است. دختر مورد علاقه‌اش با فرد دیگری ازدواج کرده و اکنون یک شب پس از عروسی او، از شدت

بی‌قراری و بدحالی، به سفارش یکی از دوستان خود بـه آپارتمـان زنـی روسـپی بـه نـام پوری رفته است، تا شاید کمی آرام شـود. پـوری مـی‌کوشـد رضـا را دلـداری دهـد، امـا نمی‌تواند. در آپارتمان پوری غیر از او، لاک‌پشتی هم زندگی مـی‌کنـد کـه ملـوانی آن را برایش آورده است. پوری، ماجرای عجیب تخـم‌گـذاری لاک‌پشـت‌هـا در سـاحل و تولـد نوزادان و رفتن آنها را به سوی دریا - کـه از زبـان ملـوان شـنیده - بـرای رضـا تعریـف می‌کند. نیمه‌شب وقتی رضا ناامیدانه در پی خودکشی برآمده و آماده است تـا خـود را از پنجره به پایین پرت کند، با دیدن لاک‌پشت که به سوی حمام می‌رود تا خود را بـه آب برساند، از تصمیم خود برمی‌گردد و با نگاه کردن به چـراغ سـبز گنبـد امـامزاده یحیـی، حس تازه‌ای در او متولد می‌شود. داستان در همین نقطه به پایان می‌رسد:

«کف پاهایش را جلوتر برد و حالا تنها بخش کوچکی از پاها روی لبـهٔ پنجره بود. زل زد به روبه‌رو. در افق، روشنی صبح بـود و نبـود. سـرش را چرخاند و برگشت توی هال را نگاه کرد. زیر نـور کـم‌سـویی کـه از اتـاق خواب پوری افتاده بود توی راهرو، چیـزی تکـان مـی‌خـورد: نـیم‌کـره‌ای قهوه‌ای رنگ به سمت حمام می‌رفت. باز به روبه‌رو نگاه کرد... لحظه‌ای رو به پایین خم شد، اما انگار چیز تـازه‌ای دیـده باشـد، انگـار چیـز عجیبـی کشف کرده باشد، دست‌ها را محکم گرفت به قاب پنجره و چشم‌هـایش را تنگ کرد. خیره شد به سمت راسـت افـق. بـه نـور سـبزی کـه تـوی آن تاریکی از چراغی در بالاترین نقطهٔ گنبـد امـامزاده یحیـی مـی‌درخشـید» (مستور، ۱۳۹۰: ۹۵-۹۶).

تمثیلی که در این داستان ذکر شده، ماجرای لاک‌پشت‌هایی است که در خشکی سر از تخم بیرون می‌آورند و شتابان راهی دریا - که وطن اصلی آنهاسـت - مـی‌شـوند. ایـن تمثیل از زبان پوری (یکی از شخصیت‌های داستان) نقل می‌شود:

«یارو ملوانه می‌گفـت وقـت تخـم‌ریـزی، لاک‌پشـت‌هـای مـاده تـوی ماسه‌های ساحل گودال درست می‌کنند و تخم‌هاشون رو می‌ریزند اون تو. بعد گودال رو پر از ماسه می‌کنند کـه کسـی اونـا رو نخـوره و خودشـون برمی‌گردند به سمت دریا... ملوانه می‌گفت وقتی لاک‌پشت‌ها از تخم بیاند

بیرون، هر جا که باشن و هر چی هم از آب فاصله داشته باشن فرقی نمی‌کنه، از زیر ماسه‌ها می‌زنند بیرون و راه می‌افتند به طرف دریا. می‌گفت این وروجک‌ها هم تو آب می‌تونند زندگی کنند، هم توی خشکی. بهشون چی می‌گن؟ دوزیستان؟ آره، گمونم بهشون می‌گن دوزیستان. می‌گفت یه بار چنین صحنه‌ای رو با چشم‌های خودش دیده. گفت عینهو قیامت کبری می‌شه. یه عالمه بچه لاک‌پشت از سر و کول هم بالا می‌رن که برسند به آب. هزار تا، دوهزار تا، شاید هم بیشتر» (مستور، ۱۳۹۰: ۹۰-۹۱).

آنچه زمینه‌ساز اصلی نقش تمثیل در ساختار داستان «دوزیستان» شده، وجود یکی از این لاک‌پشت‌ها - در جایگاه نمادی از تمثیل لاک‌پشتان دوزیست - در آپارتمان پوری است. از همان اوایل داستان یعنی ابتدای ورود رضا به آپارتمان، حضور این لاک‌پشت در داستان آشکار می‌شود:

«رضا از جایی که نشسته بود، آشپزخانه، راهرو و بخش کوچکی از اتاق خواب آپارتمان نقلی پوری را می‌توانست ببیند. به نظرش آمد چیزی توی راهرو تکان خورد؛ جانوری انگار» (همان: ۸۸).

«رضا حس کرد چیزی خورد به انگشتان پاش. پاها را به سرعت عقب کشید و زل زد به فرش. جایی که لحظه‌ای قبل پاهاش آنجا بود. لاک‌پشتی در حاشیهٔ قالی به سمت پایهٔ مبل می‌رفت. پوری لبخندی زد و خم شد لاک‌پشت را برداشت. با دستی که سیگار نداشت، لاک حیوان را نوازش کرد. «پارسال یه ملوان برام آوردش. گفت از تنهایی درت می‌آره. توی کشتیشون دیده بودش. درست نمی‌دونست چطوری اومده تو کشتی»» (همان: ۸۹-۹۰).

برخلاف داستان «مهدی» که در آن مرزی مشخص میان تمثیل و داستان وجود داشت، تمثیلی که در اینجا ذکر شده، نه تنها با داستان درآمیخته، بلکه از مرحلهٔ روایت و حضور در قالب کلمات گذشته و به جزیی زنده و جان‌دار در دل داستان تبدیل شده است که در متن حادثه حضور دارد. به این ترتیب تمثیل لاک‌پشت‌های دوزیست، به دلیل وجود لاک‌پشت پوری، از امکانی قوی‌تر برای حضور مستقیم در ساختار پیرنگی

برخوردار شده و همین تمثیل است که پایان داستان را شکل داده است. در صحنهٔ آخر، زمانی که رضا - قهرمان داستان - به قصد خودکشی، آمادهٔ پرت کردن خود از پنجره است، با دیدن لاک‌پشت که برای رسیدن به آب به سوی حمام می‌رود، ناگهان به معنای این داستان تمثیلی پی می‌برد و از تصمیم خود برمی‌گردد. او مسیر گم‌شدهٔ زندگی خود را که همانا حرکت در راه معنویت و جست‌وجوی غایت اصلی حیات است، در سیر لاک‌پشت به سوی آب می‌یابد. پی بردن به حقیقت غیر مادی زندگی، هم‌زمان با دیدن چراغ سبز بالای گنبد امامزاده یحیی - که نمادی از معنویت و آرامش است - پایانی متفاوت را برای داستان رقم می‌زند و رضا که آمادهٔ پرت کردن خود از پنجره به خیابان بود، دست‌هایش را دوباره در قاب پنجره محکم می‌کند.

داستان «قصه و غصه» از مجموعه «بگذریم»

«قصه و غصه» داستانی در حدود چهارده صفحه و نوشته بهناز علی‌پور گسکری است. این داستان، روایتی چندلایه و تودرتو است از زبان زنی که به دلیل اختلالات روانی در تیمارستان بستری است و در خیال خود برای دختر کوچکش که مدت‌هاست او را ندیده است، قصهٔ حسن کچل را تعریف می‌کند. راوی می‌خواهد به کمک قصه گفتن به دخترش نشان دهد که دیوانه نیست و دیگران به اشتباه او را دیوانه تصور می‌کنند؛ اما چون ذهنی منسجم ندارد، داستان تمثیلی حسن کچل و ماجراهای زندگی راوی پیوسته درهم می‌آمیزند. این داستان به شیوهٔ جریان سیال ذهن روایت می‌شود و چون از ذهن پریشان راوی اول‌شخص آن سرچشمه می‌گیرد، چیدمان اجزا و رویدادهای آن از منطق علی و معلولی و خط سیر زمان پیروی نمی‌کند. سراسر داستان، تکه‌تکه‌هایی از خاطرات پراکندهٔ راوی است که به شیوهٔ تداعی در امتداد هم قرار گرفته‌اند. آنچه از قطعه‌های پراکندهٔ این داستان به دست می‌آید، حاکی از این است که روان‌پریشی راوی به دلیل تنها ماندن او در دوران بارداری و بی‌توجهی همسر و آسیب‌های روحی بوده که به او وارد شده است؛ زیرا شوهرش همواره در سفر بوده و از همسر باردار خود غافل مانده است. این روایت، شامل تصویرهایی پراکنده از شک راوی به خیانت همسرش، آتش زدن خانه، کابوس‌های دوران بارداری و ماجراهای مربوط به تیمارستان است.

راوی داستان «قصه و غصه»، زندگی خود را در دو بخش مختلف روایت می‌کند: دوران پیش از بستری شدن در تیمارستان (کودکی، ازدواج، بارداری، خیانت همسر) و دوران تیمارستان که برای او همراه با آزار روحی و جسمی بسیاری از طرف پرستاران و نگهبانان است. داستان به دلیل همین پراکندگی و زمان‌پریشی‌ها در حد بسیار اندکی از پیرنگ بهره‌مند شده و با ابهام فراوان همراه است. کلام پیوسته بین دو بخش روایت (دوران قبل از تیمارستان و دوران بستری شدن در تیمارستان) در حال حرکت و چرخش است و سیر منظمی را طی نمی‌کند.

قصهٔ «حسن کچل» - که راوی می‌کوشد آن را تعریف کند - در این داستان در جایگاه تمثیل قرار گرفته است. «حسن کچل»، شخصیت آشنایی در ادبیات فولکلوریک فارسی به‌ویژه در ادبیات کودک و نوجوان است. علی حاتمی نیز فیلمی با همین عنوان دارد که به بازآفرینی این قصه پرداخته است. از همان ابتدای داستان «قصه و غصه»، تمثیل هم شروع می‌شود:

> «داشتم قصهٔ حسن کچل رو می‌گفتم برات. ببین یادمه. همه‌شون دروغ می‌گن که حواسم پرته، که دیوونه‌م. می‌دونی واسهٔ چی؟ واسل اینکه تو رو ازم بگیرن. خیالشون رسیده. مگه نه؟ جونم واست بگه، حسن کچل تو کوچه این‌ور و اون‌ور فرار می‌کرد و بچه‌ها دنبالش می‌خوندن: کچل کچل کلاچه، روغن کله پاچه، کچل نیا به کوچه، برو تو تنور همیشه. اشک چشمای حسن کچل دراومد و رفت توی تنور» (علی‌پور گسکری، ۱۳۹۰: ۱۰).

این تمثیل چون از زبان راوی روان‌پریش روایت می‌شود، به صورت یکپارچه و یکجا بیان نمی‌شود، بلکه به شکلی تکه‌تکه و پراکنده در میان بخش‌های مختلف روایت اصلی قرار می‌گیرد که عامل اصلی ترتیب و توالی آنها، تداعی است. گویی این دو روایت در دل هم فرومی‌روند و از دل هم بیرون می‌آیند. قطعه‌های آشفتهٔ داستان با بخش‌های پراکنده قصه حسن کچل با هم می‌آمیزند و مانند تار و پود درهم تنیده می‌شوند. چنان‌که مثال‌های زیر نشان می‌دهد، هر تصویر از داستان به تصویری مشابه از تمثیل می‌انجامد و هر رویداد از داستان با رویدادی از تمثیل پی گرفته می‌شود. به هدف تشخیص مرز میان

دو روایت، قطعات مربوط به داستان و تمثیل جدا از هم نوشته شده‌اند:

«موی زرد درازی از گیرهٔ کراواتش آویزونـه. «پـس ایـن چیـه؟» پـرتم می‌کنه و می‌کوبدم به دیوار. می‌گه: «خیالاته، خیالات». کتش رو می‌پوشه و می‌ره بیرون. به دامنم می‌چسبی و جیغ می‌کشی. می‌برمت توی اتـاق و درو از تو قفل می‌کنم.

ننه طلا گفت: «بیا بیرون حسن جان!». حسن کچـل از تـوی تنـور داد زد: «همین جا خوبه. بیرون پـر از غصـه‌اس. پـر از عطـرای غریبـه، پـر از موهای دراز و سرخ و زرد و آبی». ننه طلا هر چـی عجـز و التمـاس کـرد، حسن کچل بیرون نیومد.

هر چـی دوا و درمـون کـردن، حسـن کچـل خـوب نشـد. سـرش رو می‌زدن، تهش رو می‌زدن، تو تنور قوز کرده بود و بیـرون نمـی‌اومـد. ننـه طلا بقچه‌شو بست. حسن کچل رو سوار الاغ کرد و راه افتاد...

مادربزرگ منو آورد اینجا و گفت: اگر اینجا بمونی، خوب می‌شی. مـن که بد نبودم. فقط سرم پر قصه‌س. چند تا سفیدپوش دورم جمع می‌شـن. یادم نیست چی می‌گـن... «بیـاین ایـن خیکـی بوگنـدو رو ببـرین پـایین زنجیرش کنین».

زنجیر بوی آتیش می‌داد و حسـن کچـل بـا چشـمای بسـته ایـن‌ور و اون‌ور می‌دوید... حسن کچل به سرش می‌زد و دور خرمن می‌چرخید...

آتیش نرم‌نرم از تـوی کمـد بیـرون مـی‌زنـه و زوزه مـی‌کشـه و فوفـو می‌کنه. بوی عطر سوخته پخش و پـلا مـی‌شـه. سـرفه مـی‌کنـی. آتـیش دوست ماست. توی بغلم هسـتی و گوشـهٔ اتـاق کـز کـرده‌م... دو تـا مـرد دستاشو می‌گیرن. پدرتو می‌گم. داد می‌زنه به من: عرعرتو ببُر بی‌حیا! دلم براش می‌سوزه که مثل همیشه تر و تمیز نیست.

ننه طلا نفس‌نفس می‌زد که رسیدن به چشمه. الاغ سیاهی را لـب آب بسته بودن. حسن کچل گوشش رو بـه عرعـر الاغ خوابونـد و گفـت: ننـه جان. چه با غم عرعر می‌کنه، نه؟» (علی‌پور گسکری، ۱۳۹۰: ۱۴-۱۵).

درهم‌تنیدگی داستان «قصه و غصه» و تمثیل به حدی است که اندک‌اندک راوی داستان هم شبیه حسن کچل می‌شود. در ابتدا وجه اشتراک اصلی میان راوی و حسن کچل این است که دیگران آنها را دیوانه می‌پندارند. اما در ادامه، راوی داستان به علت ریختن موهایش از نظر ظاهری هم شبیه حسن کچل می‌شود: «اون‌قدر کوبید تو سرم که همهٔ موهام ریخت» (علی‌پور گسکری، ۱۳۹۰: ۱۱). البته راوی بارها به این نکته نیز اشاره می‌کند که در تیمارستان، موهای سر آنها را می‌تراشند.

به این ترتیب به صورت خلاصه باید گفت که کاربرد تمثیل در داستان «قصه و غصه»، تفاوت‌های عمده‌ای با دو مثال پیشین دارد که عبارتند از:

- قصهٔ «حسن کچل» در تناسب با ماجراهای زندگی راوی تغییر یافته و شباهت بسیاری با روایت اصلی پیدا کرده است. همان‌گونه که راوی هم از نظر ظاهری شبیه حسن کچل شده است، در توالی و چیدمان اجزای روایت نیز همواره تمثیل، رویدادهای داستان را تعقیب می‌کند و متناسب با آنها به پیش می‌رود. در ادامه شباهت میان تمثیل و داستان به اندازه‌ای زیاد می‌شود که گویی این دو به نوعی یگانگی می‌رسند.
- به این دلیل که شیوه بیان هر دو روایت یکی است، قصه حسن کچل نیز مانند روایت اصلی دچار آشفتگی است و چون تکه‌تکه روایت می‌شود، از انسجام لازم و پیرنگ نیرومند برخوردار نیست.

با وجود ویژگی‌های یادشده، پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا در این داستان نیز مانند دو داستان قبل، تمثیل در کارکرد ساختاری ظاهر شده است؟ به‌ویژه در شرایطی که تمثیل هم از نظر ساختار پیرنگی شرایطی مشابه داستان دارد. در پاسخ نخست باید به این نکته اشاره کرد که با وجود تبعیت تمثیل از داستان، استفاده از شخصیت «حسن کچل» در ابهام‌زدایی از این داستان و ارائهٔ تصویری روشن‌تر از راوی - قهرمان آن مؤثر بوده است. حسن کچل همواره در همهٔ بازآفرینی‌ها با وجود مردم‌گریزی و متهم شدن به نادانی و تنبلی، به دلیل صداقت، مهربانی و شایستگی‌هایی که از خود نشان می‌دهد، به یک قهرمان تبدیل می‌شود. از این‌رو حسن‌کچل همیشه شخصیتی دوست‌داشتنی، معصوم و قابل اعتماد است. در داستان «قصه و غصه»، شباهتی که میان راوی و حسن‌کچل برقرار شده، جنبه‌های

ناگفته‌ای از شخصیت راوی را برای خواننده آشکار می‌کند و سبب می‌شود خواننده به کمک این رابطهٔ شباهت، به شناختی نسبی از راوی آشفته‌حال داستان دست یابد. به بیان دیگر این تمثیل در رفع ابهام از شخصیت اصلی داستان مؤثر بوده، به شکل غیرمستقیم در عمل شخصیت‌پردازی نیز دخیل شده است.

بر اساس آنچه تاکنون گفته شد، تأثیر و نقش تمثیل حسن‌کچل را در ساختار این داستان می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- سراسر این داستان از زبان شخصیت اصلی آن روایت می‌شود که قرینه‌های زیادی دربارهٔ آشفتگی روحی و روانی وی در داستان وجود دارد. بنابراین تردید دربارهٔ درستی یا نادرستی اطلاعاتی که راوی ارائه می‌کند، یکی از گره‌های اصلی این داستان است که سبب ایجاد تعلیق آن نیز شده است. اما تشبیه راوی به حسن‌کچل - با توجه به پیش‌زمینهٔ ذهنی‌ای که دربارهٔ صداقت حسن کچل وجود دارد - در رفع این تردید و باز شدن نسبی این گره مؤثر بوده است.
- هر چند تمثیل حسن‌کچل در این داستان بازآفرینی شده، تغییراتی که در آن به وجود آمده، غالباً در جزییات پیرنگی آن است، اما چارچوب کلی پیرنگ آن همچنان محفوظ است. از این‌رو خواننده به کمک آشنایی‌ای که با کلیت داستان حسن‌کچل دارد، می‌تواند چارچوبی منطقی از روایت «قصه و غصه» در ذهن خود ایجاد کند. بنابراین حضور این تمثیل، حتی در شرایطی که روایتی پراکنده و آشفته دارد، کمک می‌کند تا قطعات پراکندهٔ داستان در ذهن مخاطب سامان یابد. این مورد، اصلی‌ترین کارکرد ساختاری تمثیل «حسن‌کچل» در داستان «قصه و غصه» است.

به این ترتیب نویسنده با انتخاب تمثیلی آشنا و کاربرد آن در روایتی که از نظم و خط سیر منظم زمان خالی است، کوشیده است تا در حد امکان از پیرنگ روایت ابهام‌زدایی کند. این کارکرد، یکی از انواع متفاوت و بدیع در بخش کارکردهای ساختاری تمثیل داستانی است.

نتیجه‌گیری

تمثیل داستانی، یکی از انواع مهم و پرکاربرد تمثیل است که از قابلیت‌هایی

گسترده‌تر و متنوع‌تر نسبت به دیگر آرایه‌ها برخوردار است. این نوع تمثیل، فراتر از محدوده واژه و عبارت، در سطح «متن» قرار دارد و دارای ساختاری روایی است که سبب شده گذشته از کارکردهای معنایی و زیبایی‌شناختی، از قابلیت‌های قالب داستان نیز بهره‌مند باشد. تمثیل داستانی، زمانی که به صورت روایتی فرعی در دل یک داستان ذکر می‌شود، به دلیل بهره‌مندی از ساختار روایی مشترک با داستان، می‌تواند علاوه بر کارکردهای معنایی تمثیل، در ساختار داستان نیز مؤثر باشد. بررسی داستان‌های فارسی مدرن (به‌ویژه در بخش داستان کوتاه) نشان می‌دهد که تمثیل‌های کوتاه داستانی به‌کاررفته در تعدادی از آنها، در برخی موارد در ساختار پیرنگی داستان‌ها نیز مؤثر واقع شده و سبب شده است پیرنگ مختصر و کوتاه این دسته از داستان‌ها با تفصیل و گستردگی بیشتری همراه شود.

در این مقاله سه داستان کوتاه «مهدی»، «دوزیستان» و «قصه و غصه» که هر سه دربرگیرندهٔ تمثیل داستانی‌اند، بررسی شد. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد که این سه داستان کوتاه با اینکه هر یک شیوه‌ای متفاوت را در کاربرد تمثیل داستانی در پیش گرفته‌اند، از کارکردهای ساختاری این نوع تمثیل هم بی‌بهره نمانده‌اند. در داستان نخست (مهدی)، هر چند ظاهراً مرز روشن و مشخصی میان تمثیل و داستان وجود دارد و تمثیل در کارکرد معنایی ظاهر شده است، به ساختار پیرنگ نفوذ می‌کند و پایان مبهم داستان را روشن می‌نماید. در داستان دوم (دوزیستان)، نمادی از تمثیل (لاک‌پشت دوزیست) به صورت زنده و محسوس در متن داستان جاری است و در پایان، تمثیل با کارکرد معنایی خود سبب رقم خوردن پایانی متفاوت برای داستان می‌شود. در داستان سوم (قصه و غصه)، تمثیل و داستان کاملاً در هم گره خورده‌اند و به شکلی درهم‌تنیده روایت می‌شوند. در این داستان نیز تمثیل حسن کچل - که تمثیلی آشنا برای مخاطب است - از یکسو به شخصیت‌پردازی داستان کمک می‌کند و از سوی دیگر تا حدی از ابهام داستان می‌کاهد.

در مجموع نتیجه این بررسی نشان می‌دهد که برای بررسی دقیق‌تر ساختار داستان کوتاه معاصر لازم است به شیوه‌های نوین پیرنگ و ابزار و عوامل متفاوتی که در ساخت آن به کار گرفته می‌شود، توجه نشان داد و سهم این عوامل را در ساختار داستان کوتاه به رسمیت شناخت.

پی‌نوشت

۱. این مقاله در مجموعه مقالاتی با عنوان «نظریهٔ روایت» (۲۰۰۵) با ویراستاری جیمز فـیلان و پیتر جی رابینوویتز به چاپ رسیده است.

۲ . Phelan & Rabinowitz, 2005: 170-174.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اسماعیلیون، حامد (۱۳۹۱) آویشن قشنگ نیست (مجموعه داستان)، چاپ پنجم، تهران، ثالث.

حمیدی، سیدجعفر و اکبر شامیان (۱۳۸۴) «سرچشمه‌های تکوین و توسعه انواع تمثیل»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)، شماره ۱۹۷، صص ۷۵-۱۰۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸) بحر در کوزه، چاپ هشتم، تهران، علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) صور خیال در شعر فارسی، چاپ پنجم، تهران، آگاه.

شیری، قهرمان (۱۳۸۹) تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن، کاوش‌نامه، شماره ۲۰، صص ۳۳-۵۴.

علی‌پور گسکری، بهناز (۱۳۹۰) بگذریم (مجموعه داستان)، چاپ چهارم، تهران، چشمه.

غزالی، محمدبن‌محمد (۱۳۶۴) کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، علمی و فرهنگی.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۴) «تمثیل، ماهیت، اقسام، کارکرد»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه خوارزمی)، دوره ۱۲-۱۳، شماره ۴۷-۴۹، صص ۱۴۱-۱۷۸.

کشاورز، محمد (۱۳۹۱) «بررسی تطبیقی دو داستان تمثیلی از صادق چوبک و بهرام صادقی»، مجله تاریخ ادبیات، شماره ۷۰، صص ۱۶۱-۱۸۵.

مرتضایی، جواد (۱۳۹۰) «تمثیل، تصویر یا صنعت بدیعی»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۲، صص ۲۹-۳۸.

مستور، مصطفی (۱۳۹۰) من دانای کل هستم (مجموعه داستان)، چاپ دهم، تهران، ققنوس.

وفایی، عباسعلی و سمیه آقابابایی (۱۳۹۲) «بررسی کارکرد تمثیل در آثار ادبی تعلیمی»، پژوهش نامه ادبیات تعلیمی، دوره ۵، شماره ۱۸، صص ۲۳-۴۶.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹) «کارکرد تمثیل از دیدگاه منتقدان رمانتیک»، نقد ادبی، شماره ۹، صص ۴۹-۷۲.

Brooks, Peter (1984) Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative, New York, Random.

Chatman, Seymour (1978) Story and discourse, Cornell University Press

Honeywell, J. Arthur. "Plot in the Modern Novel." In Essentials of the Theory of Fiction, Ed. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy. Durham (NC), Duke UP, 1988. 238-50.

Patrick, Walton R. (1967) Poetic Style in the Contemporary Short Story, Composition and Communication, Vol. 18, No. 2 (May, 1967), pp. 77- 84

Phelan, J. (1989) Reading People, Reading Plots, Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago, University of Chicago Press.

Phelan, James & Rabinowitz, Peter J. (2005) A Companion to Narrative Theory, Malden, Blackwell.

Reid, Ian (1977) The Short Story, London, Routledge.
Richardson, Brian (2002) Narrative Dynamics, Essays on Time, Plot, Closure, and Frames, Columbus, Ohio State University Press.
Ricoeur, Paul (1981) ‘‘Narrative Time.’’ In W. J. T. Mitchell (ed.), On Narrative (pp. 165–86) Chicago, University of Chicago Press.
Sheehan, Paul (2004) Modernism, Narrative and Humanism, Cambridge University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی