مقاله پژوهشی

نماد در داستان کوتاه مدرن فارسی (داستانهای ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷)

علی حیات‌بخش، فرهاد درودگریان*، مصطفی گرجی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

آذر ۱۴۰۲، دوره ۱۶، شماره پیاپی ۹۱، صص ۷۶-۵۵

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.7105

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: داستان کوتاه فارسی در بازهٔ زمانی ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ (به استناد آثار منتشرشده و نظر پژوهشگران ادبیات)، شاهد بیشترین «داستانهای مدرن» بوده است؛ تا جایی که باید این دوره را «دورهٔ داستان کوتاه مدرن فارسی» برشمرد. نوع جهان‌بینی و بیان نویسندگان داستان مدرن بگونه‌ای است که آثار آنان اغلب شفاف و صریح نیست و با ابهاماتی همراه است؛ به همین جهت بهره‌گیری از شگردهای مختلف برای شیوهٔ بیان، برای نویسندهٔ مدرن اهمیت مییابد که یکی از مهمترین آنها، شگرد «نمادپردازی» است. در این پژوهش با توجه به اهمیت «نماد» در داستان کوتاه مدرن فارسی، بویژه در بازهٔ زمانی ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷، آثار چهار نویسنده، به نمایندگی از چهار طیف فکری مورد بررسی و تحلیل نمادشناسانه قرار میگیرد.

روش مطالعه: این بررسیها با استناد به مراجع و کتب علوم اجتماعی، روانشناسی، نشانه‌شناسی، نمادشناسی و... صورت گرفته است که طی آن آثار ابراهیم گلستان به نمایندگی از داستانهای ذهنی-روانی، آثار غزاله علیزاده به نمایندگی از داستانهای عرفانی، آثار بهرام صادقی به نمایندگی از داستانهای اجتماعی-طنز تلخ، و آثار ابراهیم رهبر به نمایندگی از داستانهای شهری-اقلیمی، مورد بررسی قرار گرفته‌اند که این بررسی شاملِ تحلیل هفت کتاب و ۶۸ داستان است.

یافته‌ها: با توجه به بررسیها، جدولها و آمارهای تحلیلی که در پیوست مقاله ارائهٔ میشود، باید گفت بسامد استفاده از «نماد» در داستانهای کوتاه مدرن، گسترده است. اصولاً داستان کوتاه مدرن، به جهت ایجاز و ابهامی که دارند، محل مناسبی برای زایش نماد و سمبل هستند.

نتیجه‌گیری: هرچه داستان کوتاه مدرن درونگراتر باشد، بسامد نماد در آن بیشتر است؛ به همین جهت داستانهای عرفانی مدرنِ غزاله علیزاده، نمادخیزترین داستانها را در خود جای داده‌اند. با همین استدلال، داستانهای ذهنی و روانی ابراهیم گلستان، به میزان چشمگیری از نماد بهره برده‌اند. در آثار متعدد بهرام صادقی نیز، به فراخور فضای داستان، با نمادپردازی نویسنده مواجه هستیم. ابراهیم رهبر در دو کتابی که آثار توصیفی و برونگرا دارد، نمادپردازی کمتری انجام میدهد، اما در اثر دیگرش، که درونمایهٔ آن درگیری با مصائب زندگی کارمندی در تهران است، بیشتر از نماد بهره برده است.

تاریخ دریافت: ۳۰ آبان ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۰۲ دی ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۱۷ دی ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۰۳ اسفند ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:
داستان کوتاه، مدرن، نماد، ابراهیم گلستان، غزاله علیزاده، بهرام صادقی، ابراهیم رهبر.

* نویسنده مسئول:
f_doroud@pnu.ac.ir
(+۹۸ ۲۱)

JSPPP, (16)91: 55-76, December 2023

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Symbol in modern Persian short story (stories from 1961 to 1978)

A. Hayatbakhsh*, F. Doroudgharian, M. Gorji
Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 21 November 2022
Reviewed: 23 December 2022
Revised: 07 January 2023
Accepted: 22 February 2023

KEYWORDS
short story, modern, symbol,
Ibrahim Golestan,
Ghazaleh Alizadeh,
Bahram Sadeghi, Ibrahim Rahbar

*Corresponding Author
✉ *f_doroud@pnu.ac.ir*
☎ (+98)

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: : Persian short story in the period from 1340 to 1357, (according to the published works and the opinion of literature researchers), has seen the most "modern stories"; To the extent that this period should be considered as "modern Persian short story period". The type of worldview and expression of modern fiction writers is such that their works are often not clear and explicit, accompanied by ambiguities; For this reason, it is important for the modern writer to use different techniques for expression, one of the most important of which is the "symbolization" technique. Considering the importance of "symbol" in the modern Persian short story, especially in the period from 1340 to 1357, we have investigated and symbolically analyzed the works of four authors, representing four intellectual spectrums.

METHODOLOGY: These investigations were carried out by referring to references and books of social sciences, psychology, semiotics, symbology, etc.; During which the works of Ebrahim Golestan representing mental-psychological stories, the works of Ghazaleh Alizadeh representing mystical stories, the works of Bahram Sadeghi representing social-bitter humor stories, and the works of Ebrahim Rahbar representing urban-climate stories have been examined. ; This review includes the analysis of 7 books and 68 stories.

FINDINGS: Findings: According to the reviews, tables and analytical statistics presented in the appendix of the article, it should be said that the frequency of using "symbol" in modern short stories is wide. Basically, modern short stories, due to their brevity and ambiguities, are a suitable place for giving birth to symbols.

CONCLUSION: The more introspective the modern short story is, the higher the frequency of the symbol in it; This is why the modern mystical stories of Ghazaleh Alizadeh contain the most symbolic stories. With this reasoning, the mental and psychological stories of Ebrahim Golestan have used the symbol to a significant extent. In many works of Bahram Sadeghi, we are faced with the symbolization of the author, according to the space of the story. Ebrahim Rahbar does less symbolism in two books that have descriptive and extroverted works; But in his other work, the theme of which is the conflict with the hardships of an employee's life in Tehran, he has used the symbol technique more.

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.7105

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
28	3	0

مقدمه

بدیهی است که از دیرباز تا کنون، متون ادبی با اهداف، دیدگاه‌ها و رویکردهای متنوعی نوشته و نقد شده‌اند. جریان نمادپردازی در ادبیات جهان یکی از مهمترین و تأثیرگذارترین جریانها و روشهای تولید و نقد ادبی در گسترهٔ نظریه و بوطیقا (مطالعهٔ نظام‌مند ادبیات بمنزلهٔ ادبیات) است که نه‌تنها از درازنای تاریخ سابقه دارد، بلکه با کشف و شهود و لذتی که در فهم و خوانش این نوع آثار هست، تا حد زیادی استانداردهای کیفیت و چگونگی ادبیات را نیز برای منتقدان حرفه‌ای و خوانندگان غیرحرفه‌ای به گونهٔ دیگری به وجود آورده و لذت و ذائقهٔ ادبی چندین نسل را تغییر داده است. شاید بتوان اولین وجوه نمادپردازی را در نخستین نقشها، سازه‌ها و مکتوبات بشری در آثار به‌جای‌مانده از ملل باستانی مختلف ردگیری کرد. البته باید متذکر شد که نماد از دیرباز حائز معانی متفاوتی بوده است و گاه مفهوم آن با اصطلاحاتی مانند رمزگان، تمثیل، تأویل، تعبیر، تفسیر، نشانه، نمود، انگاره، اشاره، اسطوره، شمایل، دال، بدل، مُدل، نمایه، مجاز، و استعاره درآمیخته است. از نظر تطبیقی یکی از مهمترین شیوه‌هایی که در دو قرن اخیر و بطور مستقیم با حوزهٔ نمادپردازی ارتباط مستقیم دارد، نگرش روانکاوانه است که نمادپردازی را به موقعیتی بینارشته‌ای با روانشناسی متصل میدارد. علاوه بر آن، نمادپردازی بوضوح با حوزه‌های دیگر زندگی مانند فرهنگ، مذهب، اجتماع، سیاست، تاریخ و فلسفه هم مرتبط است. برای مثال از دیدگاه نقادان اجتماعی ادبیات، معنای متن ادبی با علتهای جامعه‌شناسانهٔ پنهان در زندگی مرتبط است؛ اما منتقدان دیگر، متن ادبی را با معیارهای اصطلاحات ادبی میسنجیدند و معنای هنری را در ماهیت اثر در ارتباط با ساختار و اجزای سازنده و ترکیب‌کنندهٔ آن میدیدند.

در ادبیات داستانی ایرانیان، نویسندگان دورهٔ دوم داستان‌نویسی یعنی مدرنیستهایی که کار خود را با نوشتن بهترین داستانهای خود از سال ۱۳۴۰ شروع کردند، بیشترین توجه را به نمادپردازی و استفادهٔ خلاقانه از سمبلها داشتند. اگرچه استفاده و به‌کارگیری نماد در ادبیات داستانی ایران سوابقی دیرین دارد، یعنی از ادبیات پیش از اسلام گرفته تا ادبیات عرفانی بعد از اسلام که میتوان مهمترین وجوه آن را در آثار عطار و مولانا دید، اما در ادبیات معاصر ایران، خواه داستان و خواه شعر، اوج نمود این پدیده را میتوان مشاهده کرد. در شعر، «جریان رمزگرا و سمبلیک، بی‌گمان با نام مهدی اخوان ثالث (م. امید) گره خورده است و اوج این زبان نمادین را میتوان در مجموعه اشعار *زمستان* و *از این اوستا* دید» (جعفری، ۱۳۹۵: ۳۰). در داستان معاصر نیز اوج نمادپردازی و سمبولیسم را میتوان در آثار صادق هدایت بخصوص *بوف کور* و داستانهای کوتاه او مانند *سگ ولگرد* و *سه قطره خون* واکاوی کرد. پس از هدایت نیز نویسندگانی چون بزرگ علوی، صادق چوبک، جلال آل‌احمد، سیمین دانشور، ابراهیم گلستان، بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، و هوشنگ گلشیری آثاری نمادین آفریده‌اند که البته از منظر نمادشناسی کمتر به این داستانها توجه شده است. برای نمونه در کتاب *جادوی جن‌کُشی* (شیری، ۱۳۹۵: ۲۶۷) در یکی از فصول کتاب به بررسی سمبولیسم و نمادپردازی در آثار هوشنگ گلشیری پرداخته شده است؛ اما نویسنده بیشترِ توجه خود را معطوف رمانهای این نویسنده کرده است و بطور بسیار مختصر داستان کوتاه «دخمه‌ای برای سمور آبی» را مورد بررسی نمادپردازانه قرار داده است.

در این مقاله، داستانهای مدرن کوتاه معاصر ایران (بر مبنای آثار چهار نویسنده از چهار طیف فکری) را بر مبنای نقد نمادشناسانه و سمبولیک تحلیل و بررسی کرده‌ایم و ویژگیها و مؤلفه‌های هریک را نشان داده‌ایم.

سابقهٔ پژوهش

تا کنون «نماد و نمادپردازی»، به شکل بررسی دوره‌ای «داستان کوتاه معاصر» مورد تحقیق قرار نگرفته است و تحقیقات در باب نماد در ادب معاصر، بیشتر متمرکز بر حوزهٔ شعر بوده است؛ با این حال پیش از این مقاله، تحقیقاتی موردی در باب نماد در داستان کوتاه فارسی صورت گرفته است؛ البته نه به شکل جامع بلکه به شکل خلاصهٔ «بررسی نماد در داستان یا داستانهای نویسنده‌ای مشخص» یا به شکل «تطبیقی با نویسندگان غیرفارسی‌زبان». شاید بتوان فضل تقدم و پیشگامی این جریان را اگرچه نه بطور اختصاصی، در کتاب «قصه‌نویسی» (براهنی) دانست و پس از او کتاب ارزشمند و بسیار مهم «صدسال داستان‌نویسی ایران» (میرعابدینی)؛ همچنین آثار دیگری مانند «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران» (تسلیمی) و «مدخل داستان معاصر فارسی» (راغب) جزو آثاری هستند که بطور موجز به موضوع مورد بحث این مقاله اشاراتی داشته‌اند؛ همچنین میتوان از پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و مقاله‌های مربوط به نماد در داستان کوتاه معاصر، نام برد که در ادامه بدانها اشاره میشود:

پایان‌نامه‌ها

الف) نمادگرایی در آثار نادر ابراهیمی (پدیدآور: پریسا غربی اسکویی)

ب) نمادشناسی داستانهای منیرو روانی‌پور (پدیدآور: زهره طاهرزاده)

ج) بازشناسی نمادهای بیانگر هویّت ایرانی در آثار برجستهٔ غلامحسین ساعدی (پدیدآور: لیدا هاشکی)

د) بررسی نمادپردازی در پنجاه داستان کودک و نوجوان دههٔ هشتاد (پدیدآور: سهاد صایغ)

مقالات

الف) نمادپردازی در داستانهای مدرن کاظم تینا (پدیدآور: علی حیات‌بخش)

ب) بررسی سمبولیسم اجتماعی در داستان گیله‌مرد (پدیدآور: سولماز مظفری)

ج) بررسی تطبیقی نماد در داستانهای کوتاه صادق هدایت و ویلیام فاکنر (پدیدآور: یدالله طالشی)

بحث و بررسی

داستان کوتاه: تا کنون برای داستان کوتاه (short story) تعاریف بسیاری را گفته و نوشته‌اند که البته هر کدام بر مشخصه‌ای برجسته از آن تأکید داشته است؛ اما در واقع داستان کوتاه، گونه‌ای از ادبیات منثور، روایی یا داستانی است که معمولاً بین حداقل ۱۵۰۰ کلمه تا حداکثر ۱۵ هزار کلمه باشد و شخصیتها و حوادث آن، حول محوری واحد بگردند. «از حیث تاریخی، داستان کوتاه از قرن نوزدهم در بین ملل اروپایی و آمریکایی پدید آمد. از ادگار آلن‌پو، نویسندهٔ آمریکایی، با نوشتن داستان *مرگِ سرخ* و نیکلای گوگول، نویسندهٔ روسی، با نوشتن داستان *شنل*، بعنوان پدران داستان کوتاه به مفهوم امروزی نام برده میشود. پو برای نخستین بار، معیارهای فنی خاصی برای داستان کوتاه وضع کرد و در نقدی که در سال ۱۸۴۲ م. بر مجموعه داستانهای *ناتانیل هاوثورن* با عنوان *قصه‌های بازگوشده* نوشت، داستان کوتاه را چنین تعریف کرد: «داستانی که نویسنده در آن باید بکوشد خواننده را تحت تأثیر یگانه‌ای که تأثیرات دیگر را تحت‌الشعاع قرار میدهد، نگاه دارد و خواندن آن حداکثر دو ساعت زمان ببرد» (داد، ۱۳۹۰: ۲۱۶). در بیان دیگر «داستان کوتاه روایت خلاقانه‌ای است که با شخصیت سروکار دارد و با مدد گرفتن از تأثیر واحد، بیشتر به آفرینش حال و هوا (mood) تمرکز مییابد تا پیرنگ» (میرصادقی، ۱۳۹۵: ۱۱۶). در بیان تفاوتهای داستان کوتاه و رمان نیز، علاوه بر حجم و مقدار هر یک گفته‌اند: «شخصیت در داستان کوتاه آدم کاملی است که گوشه‌ای از زندگی را معرفی میکند؛ در حالی که شخصیت در رمان با زمان پیش میرود، رشد

میکند و در ارتباط با محیط، ابعاد و اجزای بیشتری از حیات را نشان میدهد. ... بنابراین داستان کوتاه، فشرده و خلاصهٔ رمان نیست، بلکه ماهیت و ساختمان آن متفاوت است» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۱۹ - ۲۲۰). اگرچه به عقیدهٔ کارول اوتس، داستان‌نویس برجستهٔ انگلیسی، «هر داستان کوتاهی میتواند به رمان تبدیل شود و هر رمانی را نیز میتوان به یک داستان کوتاه یا حتی شعر برگرداند» (اوتس، ۱۳۷۷: ۲۰). داستان کوتاه باید روایتی کامل و مستقل باشد که از «وحدت تأثیر سخن میگوید و اینکه نویسنده ابتدا با دقتی تمام و کمال، تأثیر واحد یا منحصربفردی را که باید از کار دربیاورد، معین سازد و بعد، محمل روایی مناسب برای انتقال آن را خلق کند» (رید، ۱۳۷۶: ۷۴). همانگونه که گفته شد، تعاریف متعددی از داستان کوتاه ارائه شده است و حتی عده‌ای برای آن اندازه و تعداد کلمه قائل شده‌اند که به گمان کاری بیهوده است؛ در واقع داستان کوتاه «روایتی است منثور از بازآفرینی وقایعی دربارهٔ اشخاص بگونه‌ای که موجد انتظار و صمیمیت باشد» (مستور، ۱۳۷۹: ۷). از اجزای سازنده و عناصر مهم داستان کوتاه، عنوان، موضوع، درونمایه، اشخاص، صحنه، لحن، فضا، سبک، تکنیک، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی، و تأکیدهای نمادین است.

حسین پاینده در کتاب مهم و سه‌جلدی خود «داستان کوتاه در ایران» انواع داستان کوتاه را از نظر سبک، به چهار گونهٔ «داستانهای رئالیستی، ناتورالیستی، مدرن، و پسامدرن» تقسیم کرده است و با ذکر و تحلیل نمونه‌هایی برای هریک، آنها را از نظر بوطیقایی و عملی و کاربردی تحلیل و نقد کرده است (نک: پاینده، ج۱و۲: ۱۳۸۹ و ج۳: ۱۳۹۰). در واقع داستان کوتاه در جهان و ایران، از نظر سبک، فرم و اندازه به گونه‌های متفاوتی تقسیم میشود که از نظر سبک یا مکتب، مهمترین انواع داستان کوتاه همینها هستند.

داستان مدرن: جمال میرصادقی معتقد است «دو عامل بنیادی یعنی روانشناسی و حقیقت‌مانندی، داستانهای مدرن را از قصه‌های سنتی جدا میکند و نگاه نویسنده را به مفاهیم فکری و مظاهر طبیعی و اجتماعی تغییر میدهد» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۲)؛ اما باید موارد دیگری همچون پرداختن به جزئیات حوادث و رویدادها، جنبه‌های متافیزیکی، وجود نوعی تحلیل جامعه‌شناسانهٔ عصر حاضر و اندیشمندانگی در اثر و حضور زیبایی‌شناسی معرفت‌شناسانه را در پیکرهٔ داستان مدرن، مؤثر دانست. درواقع این قضیه که ما چگونه «عناصر مدرن ادبی» را از یک متن بیرون بکشیم و بعنوان نویسنده یا منتقد مُهر مدرنیته را بر شاکلهٔ یک داستان بزنیم منوط به آن است که با کلیت و جزئیات مسائل مدرنیته از نظر ادبی، فرهنگی و اجتماعی آشنا باشیم؛ تاریخ و گذشته را درک کرده باشیم، بدون آنکه آن را در داستان بعنوان مبنا یا پیرنگ قرار بدهیم. در داستان مدرن میتوان گفت که کشف عناصر ادبی و جمع‌بندی و نتیجه‌گیری اگر به عهدهٔ مخاطب باشد و خود نویسنده در پایان داستان نتیجه‌گیری نکند، بهتر است که عموماً از این وضعیت با عنوان داشتن «پایان باز» نام میبرند.

در داستانهای مدرن، حوادث و روایات داستان بصورت خطی قرار نمیگیرند و حوادث از تنوع خاصی برخوردار هستند؛ حوادثی که گاهی میتوانند رئالیستی یا واقعی نباشند. ... در داستانهای رئالیستی تقابل وجود دارد؛ یعنی امکان ندارد شخصیتی ماورایی یا غیرزمینی وجود داشته باشد، یا افرادی که در جریان داستان حضور دارند، تغییر کنند. به بیان دیگر بین سکون و حرکت و بین ایستایی و پویایی است که داستان رئالیستی به وجود می‌آید؛ اما در رمانتیسم، طبیعت، زیبا جلوه داده میشود و در ناتورالیسم برعکس؛ در سمبولیسم، اجزای طبیعت بعنوان نشانه فرض میشوند؛ ولی مدرنیسم از طبیعت موجود، ساختارزدایی میکند و به آن نمود دیگری میدهد یا آن را از زاویهٔ جدیدی نشان میدهد» (لیوتار، ۱۳۸۷: ۲۳).

از منظر دیگر، جوهر و خمیرمایهٔ اصلی مدرنیسم، خلاص شدن و گسست از هر چیزی است که به آن سنت

میگویند. البته «داستان‌نویسی مدرن فارسی، نوزاد آزادی است؛ با آزادی تولد یافت و با آزادی گاه‌گاهی در جامعهٔ ایرانی رشد و تعالی پیدا کرد» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۱۷).

در هر حال داستان مدرن از جمله نتایج دل برکندن آدمی از قیود کهنه و دست‌وپاگیر جوامع کهنه است و در پی آزادی بی‌قیدوشرط او بدان مقصود که جامعهٔ مطلوب خود را بسازد و فرهنگ آن جامعه را به دست خویش و به یاری خرد و تخیل خود رقم زند؛ در نتیجه داستان‌نویس آزادی تخیل را گرانبهاترین دارایی خویش قلمداد میکند؛ چون آزادی تخیل ترفندی است برازندهٔ روح سرکش، لجباز و عنان‌گسل انسانی که به خلق پنداری پوچ و بیهوده همت میگمارد.

داستان کوتاه مدرن: داستان کوتاه مدرن، پس از جریان دورهٔ رئالیسم، پدیدار شد و نمیتوان تاریخ دقیقی برای همین دوره نیز مشخص کرد؛ زیرا هیچ جنبش ادبی در یک تاریخ معیّن، دفعتاً شروع نمیشود و در یک روز خاص رسماً پایان نمیگیرد. در کتاب ارزشمند «صد سال داستان‌نویسی ایران»، در دسته‌بندی دوره‌ای، داستانهای معاصر ایرانی به پنج دوره تقسیم شده است: «از نخستین تلاشها تا ۱۳۲۰»، «دورهٔ آرمان‌خواهی و تبلیغ» (از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲)، «دورهٔ شکست و گریز» (از ۱۳۳۴ تا ۱۳۴۰)، «دورهٔ بیداری و به‌خودآیی» (از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷)، و «سالهای شور و التهاب» (از ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۰) (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۰).

در این تقسیم‌بندی دوره‌ای، با توجه به اتفاقات اجتماعی و ادبی، دورهٔ داستانهای مدرن و نویسندگان مدرنیست، در بازهٔ زمانی ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ قرار گرفته‌اند. در این کتاب و در معرفی دورهٔ مدرن نویسی میخوانیم:

«رشد ویژهٔ داستان‌نویسی ایران در سالهای ۱۳۴۰ سبب میشود که نسل تازه‌ای از نویسندگان نوگرا، شکل ویژهٔ خود را بیابند و این نویسندگان با تلاش برای رسیدن به ساختمان و سبک نوشتاری تازه‌ای در داستان، میکوشند به دورهٔ خود پاسخی درخور دهند و نگاه تازه‌ای به زندگی بیندازند. آثار آنان نشانهٔ نوعی تحرک درونی در داستان-نویسی ایران برای گریز از شیوه‌های سنتی نگارش است. آنها با وجود تفاوتهای آشکار میان آثارشان، توانستند همچون یک گروه، شیوه‌های متداول داستان‌نویسی را زیر سؤال ببرند و با نگرش تازه‌ای به داستان، موفق به بازنمایی عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیات و موقعیتهای انسانی شوند» (همان: ۶۶۳).

هوشنگ گلشیری، شهرنوش پارسی‌پور، عباس معروفی، جواد مجابی، جعفر مدرس صادقی، منیرو روانی‌پور، بیژن نجدی، بهرام صادقی، و... از نویسندگان مدرن داستان کوتاه فارسی هستند.

نماد: نماد، زیرمجموعه‌ای از رمز است و «رمز، چیزی است که از جهان شناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه، از طریق حواسی که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز، یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد» (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۱۴). گاه واژهٔ سمبل و واژهٔ نماد را از هم تفکیک میکنند، یعنی فرقی میان دو قائل میشوند؛ اما اساساً فرقی میان نماد و سمبل نیست. «نماد» ترجمه یا معادل فارسی سمبل است. «سمبل، واژه‌ای است که به معنای نماد، از Symbol انگلیسی گرفته شده است» (پورعمرانی، ۱۳۸۶: ۲۵۸). «سمبل را در فارسی، رمز و مظهر و نماد میگویند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۱۷). «سمبل، چیزی است که معنای خود را بدهد و جانشین چیز دیگری نیز بشود یا چیز دیگری را القا کند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۷۴) که اینها، همان تعریف نماد است.

نماد و نمادپردازی، موضوعی نیست که در عصر حاضر یا مثلاً در دورهٔ سمبولیسم، پی نخستین ردپاهای آن بگردیم؛ «پیشینهٔ تصور وجود یک جهان والا و آرمانی، در پشت واقعیت، دست کم به زمان افلاطون میرسد» (همان: ۱۴). حتی میتوان در دوران اولیهٔ تاریخ نیز، سرنخهایی از «نماد و نمادپردازی» را مشاهده کرد. در کتاب *انسان و*

سمبلهایش، به ابنیهٔ تاریخی «کرِت» اشاره میشود که در آن، شکل «تیشهٔ دوسر» در آن مکان، فحوای سمبلیک دارد (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۳). با این اوصاف میتوان گفت نماد انواع و کاربردهای متنوعی دارد؛ اما نماد ادبی، که مورد بحث این مقاله است، نوعی نشانهٔ بیانی و زبانی است که به تجربیات و مفهومهایی که در ذهن ما وجود دارند، شکل میبخشد. بر این اساس انسانهایی که نمادپردازند عمدتاً ذهنی باز و خلاق دارند؛ اما بر اساس روانکاوی مدرن ذهن آنها درونگرا و متمایل به سربسته‌گویی است. باید این نکته را هم اضافه کرد که نمادها عمدتاً بر اساس سبک، نوع و کاربردشان قابل تجزیه و دسته‌بندی هستند که این طبقه‌بندی و نامگذاری بر اساس آثار سبکهای نمادگرا دو مبنا دارد: بر اساس تقلید و ابداع؛ بر اساس نوع نمادها.

در ادبیات، نماد یکی از صور خیال است که پویاترین نوع تصویرهاست و موجب گستردگی معنا و سیال شدن مفاهیم در عالم معنای اثر میشود؛ آن گونه که صاحب‌نظران اعتقاد دارند که «اگر میخواهید به داستانتان وجوه تصویری و تخیلی بیشتری بدهید، استفاده از نمادها را بعنوان ابزاری برای ارائهٔ معنا، مورد توجه قرار دهید» (مک‌کارتی، ۱۳۸۶: ۲۸). در واقع نماد در ادبیات جزو عناصری است که در حوزهٔ هنجارگریزیهای معنایی میگنجد و کارکرد معنا را دگرگون میکند. به بیان دیگر «نماد، عنصری رمزی در ادبیات است که انسان را به شناسایی یک معنی مخفی دعوت میکند و آن معنی مخفی میتواند یک چیز ازدست‌رفته و یا ممنوعه باشد» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۵۳۹). نماد بنا به خصوصیت چندمعنایی، این قابلیت را دارد که با توجه به سابقهٔ ذهنی و روحیهٔ خواننده، در زمانهای مختلف -و حتی در یک زمان- معانی متفاوتی بپذیرد. این قابلیت نهفته در هر پدیده تا حدی است که «شارل بودلر، سرایندهٔ مجموعهٔ اشعار *گلهای شر* و پایه‌گذار این مکتب (سمبولیسم)، بر آن بود که جهان، جنگلی از نمادهاست» (داد، ۱۳۹۰: ۱۷۳) و به تعبیر دیگر نماد در ادبیات «تصویر یا شیء یا کنشی است که از معنایی ورای ارزش معنای حقیقی آن پربار باشد. هرچند این اصطلاح دشواریهایی به وجود می‌آورد و شاید باید آن را با احتیاط و در مورد اشیای نسبتاً عینی به کار برد، اما خالی از دقت نیست اگر شخصیتی را نماد بگیریم. معانی نماد در پیچیده‌ترین اشکال آن، روزبروز وسیعتر و وسیعتر میشود، حال آنکه معنای استعاره ثابت است» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ۳۲۴).

نماد در داستان کوتاه مدرن ایران

«تجربه نشان داده است که استفادهٔ درست از نماد در داستان‌نویسی توانسته است نقش مهمی در جاودان کردن اثر داشته باشد» (حداد، ۴۱۵:۱۳۹۶). از آغاز، نمادگرایی به شیوهٔ عامدانه یا غیرعامدانه، در آثار شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان رواج داشت تا اینکه در دورهٔ معاصر تحول جدیدی یافت؛ بدین صورت نماد از صرفِ معانی عرفانی به زمینه‌های اجتماعی هم رسید و همراه با جریانهای مهم ادبیات معاصر، داستان نمادین یا سمبولیک نیز جای خود را در ذهن و قلم نویسندگان این دوره باز کرد. البته باید خاطرنشان کرد که در ایران مکتب خاصی با عنوان نمادگرایی وجود نداشته است، اما پرداختن به نماد و مفاهیم نمادین، از شگردهای نویسندگی در دورهٔ معاصر شد. به نظر بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان، از عوامل گرایش نویسندگان و شاعران معاصر به آثار نمادین و سمبولیک، تغییر فضای سیاسی و اجتماعی جامعه و اختناق و خفقان شدید نظام مستبد حاکم بر شروع این دورهٔ معاصر است؛ زیرا «در عصر سانسور و دیکتاتوری، حقایق در پشت نقاب سمبل و تمثیل پنهان میشوند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۶۴). در مثالی روشن، میتوان داستان *بوف کور* را نام برد که «عده‌ای از خوانندگان ممکن است وقایع بوف کور را در

چهارچوب فضا و رنگ اثر بپذیرند و داستان را تمثیل یا نمادی از جامعهٔ زیر اختناق دورهٔ رضاشاهی بگیرند» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۲۰۷).

در داستان کوتاه مدرن، جریان سیال ذهن، پیرنگ داستان میشود؛ نه اتفاقات خطی در بستر زمان؛ پس واگویهٔ اتفاقات ذهنی و روانی شخصیتها، مضمون اصلی داستانهای کوتاه مدرن میشود. فضای مدرن، انتزاعی، روانکاوانه و رمانتیک داستانهای مدرن معاصر، امکان بروز خودآگاه و ناخودآگاه «نماد» را در داستان به دست میدهد. گاه همین نماد و نمادپردازی چنان در پیرنگ داستان نقش دارند که «فهم معانی داستان، بدون تحلیل کارکرد این نماد، ممکن نمیشود» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۳۳). افزون بر تأثیر مسائلی که در به‌کارگیری نماد ذکر شد، میتوان به عوامل دیگری چون «آشنایی نویسندگان ایرانی با جریانهای ادب غرب و مکتب سمبولیسم، تغییر دیدگاه و نگرش نویسندگان به جهان هستی، جامعه، محیط، آفرینش ابهام هنری، آشنایی با ادبیات عرفانی و ظرفیتهای نمادین آن، عمق بخشیدن به اثر ادبی، ایجاد ابهام و چندمعنایی در اثر ادبی» اشاره کرد که همگی از دلایل عمدهٔ روی آوردن نویسندگان مدرن معاصر به نمادپردازی است.

ردپای مشخصِ نماد و نمادپردازی در داستان کوتاه مدرن معاصر را میتوان در آثار نویسندگانی چون صادق هدایت، هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، گلی ترقی، و بیژن نجدی مشاهده کرد؛ اما بطور مشخص در حیطهٔ داستان معاصر «صادق هدایت نخستین کسی است از قالب، مواد و ابزار قصه‌های قدیمی استفاده کرده و داستان کوتاه نمادین *آب زندگی* را نوشت» (همان: ۱۴۸).

در دورهٔ معاصر و در بازهٔ زمانی بعد از ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰ کمتر با آثاری که به شیوهٔ نمادین و سمبلیک نوشته شدند، مواجه هستیم. بطور کلی هم بیشترین نقدهایی که نمادها را در داستان معاصر مورد تحلیل و واکاوی قرار دادند، نقدهایی بودند که به بررسی نماد در «بوف کور» هدایت پرداختند. «مرحوم جلال آل‌احمد، هوشنگ گلشیری، بهرام مقدادی، علی‌اصغر راشدان، علی شریعتمداری، تورج رهنما و دیگران در نقدهایی که بر *بوف کور* نوشتند، سمبلها و نمادهای آن را نیز تشریح کردند. مقدادی در نقد تطبیقی (قیاسی) *بوف کور* و *خشم و هیاهو* از فاکنر با تفصیل بیشتری سخن گفته است. سایه، سیاهی، نیلوفر، حصار یا دیوار و رودخانه از محورهای اصلی نقد سمبلیک بر *بوف کور* است. در مجموعهٔ «انتری که لوطیش مرده بود» طوفان و قفس، تیر چراغ برق و مدرسه، نمادهایی هستند که تفسیر شده‌اند. تورج رهنما، سایه را در *بوف کور* نماد روان ناهشیار یا ضمیر ناخودآگاه میداند و در توضیح آن میگوید: بخشی از دنیای مرموز روح است... که خود را گهگاه به گونه‌های مختلف مانند خواب، نشان میدهد» (رهنما، ۱۳۵۳: ۴۹۴).

محققانی که در حوزهٔ داستان پژوهش کرده‌اند، دسته‌بندیهای مختلفی از نویسندگان و نوعِ کار آنها ارائه داده‌اند که مهمترین این دسته‌بندیها را میتوان در این دو کتاب مشاهده کرد: الف) کتاب *صد سال داستان‌نویسیِ ایران* از حسن میرعابدینی ؛ ب) کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران* از علی تسلیمی. در هر دو تقسیم‌بندی فوق، فصلی به ادبیات مدرن اختصاص داده شده است. در دسته‌بندی حسن میرعابدینی و در دورهٔ چهارم (از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷) فصلی به نام «به‌سوی عرصه‌های نو» داریم که شاهد بر داستان مدرن ایران است. در دسته‌بندی علی تسلیمی، در گزارهٔ ششم، به نویسندگان مدرن پرداخته شده است. با توجه به این دو دسته‌بندی برای نویسندگان مدرن، در بحث بعدی این مقاله، داستانهای کوتاه چهار نویسنده (به نمایندگی از چهار طیف فکری)، مورد بررسی نمادین قرار میگیرد.

نماد در داستانهای غزاله علیزاده (داستانهای عرفانی)

احساس درماندگی از پاسخگویی به مسائل زندگی فردی و اجتماعی، قهرمان داستان مدرنیستی را به سوی گریزگاهی عرفانی میراند. او چون زائری به امید یافتن جوابی برای دلهره‌ها و اضطرابهای خویش، راهی سفری اشراقی میشود و مجذوب خردستیزی عرفان‌گرایانه‌ای میشود که او را در جهان وهمی و تجریدی سرگردان میکند. داستانهای کاظم تینا بیش از هر نویسندهٔ مدرنیست دیگری ریشه در عرفان دارد (میرعابدینی، ۱۳۸۴:۷۴۳). ما پیش از این در مقاله‌ای با عنوان «نمادپردازی در داستانهای مدرن کاظم تینا» که در *پژوهشنامهٔ مکتبهای ادبی* منتشر شده است، به اهمیت داستانهای عرفانی نمادین کاظم تینا پرداخته‌ایم. دیگر نویسنده‌ای که در آن سالها، داستانهای کوتاه عرفانی نوشته است، غزاله علیزاده است. «هرچه هنر نویسندهٔ مدرنیست از زندگی دورتر میفتد، به همان نسبت جنبهٔ تقدس بیشتری مییابد. داستانهای غزاله علیزاده (متولد ۱۳۲۷) نیز از احساس مذهبی مایه میگیرند. بیماری، رؤیای فرار، دلتنگیهای تسکین‌ناپذیر، و جستجوی اشراقی، درونمایهٔ داستانهای اولیهٔ او را تشکیل میدهند. این داستانها در *خوشه* و *جُنگ روزن* چاپ شده‌اند» (همان: ۷۵۰).

کتاب پراهمیتی که از غزاله علیزاده در دورهٔ مد نظر ما منتشر شده است، کتاب «سفر ناگذشتنی» است. ما این کتاب را بعنوان نمونهٔ یک اثر داستان کوتاه مدرن عرفانی، مورد بررسی نمادین قرار داده‌ایم. «قهرمانان داستانهای مجموعهٔ *سفر ناگذشتنی* (۱۳۵۶) آدمهای رمانتیکند که در آرزوی رسیدن به محیطی تازه و عجیب به سفری غریب میروند و شهر مقدس خود را در شور نومیدانهٔ جستجوی دنیای بی‌مسئولیت آغازین میجویند. سرنوشت شخصیتهای همهٔ داستانهای علیزاده به سفری در جستجوی خوشبختی و هویت ازدست‌رفته بدل میشود؛ سفر پایان مییابد و آنان که به رؤیایشان دست نیافته‌اند از توهمات خود بیرون می‌آیند تا سفری ناگذشتنی به دنیایی دیگر را آغاز کنند» (همانجا).

عرفان، امری ذهنی و انتزاعی است؛ از سویی «نماد» ماهیتی مفهومی ذهنی و انتزاعی دارد؛ بنابراین داستان عرفانی، حاصل‌خیزترین نوعِ داستان برای تکنیک نمادپردازی است. غزاله علیزاده در کتاب «سفر ناگذشتنی» که تمام داستانهایش درونمایهٔ عرفانی دارند، به کاملترین شکل از نمادپردازی برای بیان معنا بهره برده است. دست کم پانزده نماد در سه داستان، بیانگر این است که بیشترین میانگینِ استفاده از نماد در داستانهای مدرن فارسی، در ژانر داستانهای عرفانی رخ داده است.

آثار علیزاده، روایتی کلاسیک و رئالیست از یک داستان نیست که بیانی آشکار و واضح داشته باشد، بلکه وی در تخیل و اوهام خود به جهانی قدم میگذارد که خواننده را با توسل به نمادپردازی به آن جهان راهنمایی میکند. گذشته از اینکه نماد، خود، مؤلفه‌ای در آثار مدرن است، نقش «عرفان» نیز در نمادین شدن آثار غزاله علیزاده نقشی انکارناپذیر است. از آنجا که بیان مفاهیم انتزاعی-عرفانی مانند مرگ، فنا، کمال، و سلوک قابل تجسم نیستند، نویسنده با توسل به تمثیل یا نمادپردازی، امکان تبیین مفاهیم ذهنی خود را فراهم می‌آورد؛ از این رو آثار علیزاده، که همه بنمایهٔ عرفانی دارند، سرشار از روش نمادپردازی میشوند. باید گفت نمادپردازی، اصلیترین روش علیزاده برای پرورش معناست و مدرن و عرفانی بودن، دو نیروی محرک اصلی برای خلق نماد در آثار علیزاده است.

نماد در داستانهای ابراهیم گلستان (داستانهای ذهنی-روانی)

گلستان پس از هدایت و چوبک، داستان ذهنی مینویسد. او علاقه‌ای ندارد به شیوهٔ واقع‌گرایان سنتی، واقعیت را که بصورت حوادثی منظم در پی هم می‌آیند و داستان را در زمینه‌ای خاص به پیش میبرند، تصویر کند؛ بلکه به

شیوهٔ داستان‌نویسان مدرن، واقعیت محدودی از زمان حال را میگیرد و از خلال آن، زمان گذشتهٔ طولانیتری را بیان میکند. در واقع همه چیز در ذهن میگذرد. دنیای درونی با خاطرات و تداعی معناهایی نموده میشود که از ضمیر ناخودآگاه راوی سرریز میکنند. هر بار جلوهٔ تازه‌ای از گذشته میشود؛ این جلوه‌ها داستان را میگستراند و به جایی میرساند که میتواند نقطهٔ شروع داستان باشد؛ یعنی داستان سیر دایره‌ای دارد و در حرکت پاندولی به گذشته و حال، مطالبی تازه –که در درک داستان تأثیری قطعی دارند– به آنچه تا حال در داستان گفته شده است، افزوده میشود. به این دلیل، خواننده به‌مرور همراه حوادث پیش می‌آید و داستان را اندک‌اندک کشف میکند (میرعابدینی، ۲۶۳:۱۳۸۴).

داستانهای گلستان درونمایه‌ای همانند دارند: آدمی، شباهنگام و به وقت تنهایی و طی روند یادآوری گذشته، فرصت تأمل در احوال خویشتن را مییابد؛ گرفتار وهمها و خیالات پریشان میشود. هر داستان، توصیفی ذهنی از ماجراست. گلستان با نمایش درونِ آدمها میکوشد ما را بیواسطه با حرکت ذهنی آنها آشنا کند (همان: ۲۶۴).

دو مجموعه داستان «جوی و دیوار و تشنه» و «مد و مه» دو مجموعه داستان کوتاه ابراهیم گلستان در فضای مدرن هستند که در این پژوهش، واکاوی نمادگرایانه شده‌اند. داستانهای ابراهیم گلستان، در این بازهٔ زمانی، غالباً توصیفات درونی از احوال راوی داستان است. توصیفات درونی و انتزاعی، خود بستر مناسبی برای زایش نماد است. ابراهیم گلستان، با دیدِ سینمایی خود، هنرمندانه به عناصر فیزیکی و مادی، مفهومی نمادین میدهد. گاه تمام عناصر داستان (مانند کوه، مِه، باران) به شکل نمادین دست به دست هم میدهند و یک اثر کاملاً نمادین میسازند؛ گاه در یک اثری که به ظاهر نمادین نیست، تک‌نمادهایی به داستانش ژرفای بیشتری میبخشد (مانند نمادِ «قو» در داستانی که زن و شوهر با هم اختلاف دارند).

به جهت بُعد عمیقی که داستانهای روانشناسانه دارند، بهره‌گیری از نماد، کمک شایانی به نویسنده میکند تا برای بیان مفاهیم انتزاعی و روانی خود، نمودی قابل درک به دست خواننده بدهد و این، همان استفاده از شگرد نمادپردازی است. بهره‌گیری از بیش از چهل نماد در سیزده داستان، ابراهیم گلستان را بعنوان نویسنده‌ای نمادپرداز معرفی میکند. به همین جهت ما در آثار ابراهیم گلستان (که با داستانهای ذهنی و روانی مواجه هستیم)، شاهد بسامد بسیار نماد نیز میباشیم. وی حتی بخشی از شخصیتها را در نوشته‌هایش، نماد طیفی از اندیشه‌ها و نگرشها معرفی میکند که ما این موارد را بعنوان «تیپ» لحاظ کردیم و از دایرهٔ بررسی نمادشناسانه خارج کردیم؛ وگرنه تعداد و بسامد نماد در آثار گلستان را باید بیش از مقدار گزارش‌شده، گزارش کرد.

نماد در داستانهای بهرام صادقی (داستانهای اجتماعی-طنز تلخ)

با پیدایش ادبیات نوین فارسی، نویسندگانی چون محمدعلی جمالزاده، صادق هدایت، صادق چوبک، غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی در آثارشان از شگرد ادبی طنز بهره برده‌اند. انتخاب صادق هدایت برای این مقاله، میتوانست انتخاب چشمگیری باشد؛ اما با توجه به بازهٔ زمانی مورد پژوهش ما، امکان بررسی آثار ایشان، فراهم نشد؛ اما بجرئت باید گفت که پس از صادق هدایت، که طنز در داستان کوتاه را بصورت جدی و جدید به حیطهٔ ادبیات معاصر ایران وارد کرد، بهرام صادقی اصلیترین دنبال‌کنندهٔ او به شمار میرود؛ بگونه‌ای که «میتوان گفت از آغاز نوع نگاه تلخ، طنز و حتی نوع جمله‌پردازیهای صادقی، تداوم هدایت است» (اصلانی،۱۸:۱۳۸۳) اما تفاوت اصلی صادقی با هدایت و پیشینیان خود، در این است که او با طنز را با دقت نظر، جدیت و تأمل بیشتری مینگرد و آن را هوشمندانه‌تر و هنرمندانه‌تر به کار میگیرد.

زندگی مدرن، با شکست و سرخوردگیهای همراه است که نویسندهٔ مدرن، میتواند از دریچهٔ طنز به این شکستها بنگرد و طنز را تکنیکی برای بیان معنای خود برگزیند. «صادقی برخلاف هدایت و جمالزاده، طنز را جدی میگیرد و به ساختار طنز اهمیت میدهد و بر انتخاب آگاهانهٔ قالب، زبان و تیپ و تکنیک کار تأکید دارد... در آثار او، نه‌تنها کلمات و عبارات، بلکه اشیا نیز با هدف انتقال مفهوم و حس نهفته در اثر به کار گرفته میشوند. خانه‌های کهنه، میز و صندلیهای شکسته و مستعمل، سقفهای پوسیده، دیوارهای در حال ریزش، به کمک بیان زوال تدریجی هویت ضدقهرمانان داستانهای او می‌آیند» (صدر،۱۳۸۰:۵۹).

اگر در طنزهای اجتماعی نویسنده، کفهٔ امید به زندگی بهتر –از طریق تمسخر نظم اجتماعی موجود – سنگینی میکند، در داستانهای فلسفی، بیهدفی و پوچی زندگی، عمدگی مییابد (میرعابدینی، ۱۳۸۴:۳۵۰).

بهرام صادقی با مجموعهٔ «سنگر و قمقمه‌های خالی» با بیست‌وچهار داستان، شاخص مناسبی برای طنز در داستان کوتاه مدرن است. در این مقاله، کتاب حجیم «سنگر و قمقمه‌های خالی» بعنوان نمونه‌ای از داستان کوتاه مدرن در حیطهٔ طنز برای تحقیق عناصر نمادین، بررسی شده است. تعداد داستانها و صفحات کتاب *سنگر و قمقمه‌های خالی* زیاد است؛ بگونه‌ای که میتوان حجم آن را حدود سه چهار برابر دیگر کتابهای همردهٔ خود دانست؛ پس واضح است که انواع داستان را در این مجموعهٔ پُرداستان شاهد باشیم؛ داستانهای مدرن و پست‌مدرن با روایتهای مختلف. طی بررسی صورت‌گرفته، در داستانهای «مدرن» بهرام صادقی، نمادها جلوهٔ برجسته‌تری نسبت به داستانهای پیشامدرن او (مانند فردا در راه است) دارند. داستانهای پست‌مدرن ایشان، از حیطهٔ بررسی ما خارج است، اما به جهت اینکه مرز کاملاً مشخصی بین داستان مدرن و پست‌مدرن وجود ندارد، برخی داستانهای پست‌مدرن ایشان را نیز که نزدیکی بیشتری با داستان مدرن داشتند از نظر نماد، بررسی کردیم.

صادقی با شگرد طنز تلخ، اکثرِ داستانهایش را پیش میبرد و این اصلیترین روش او در پرورش داستان است؛ اما در این مسیر گاه به نمادپردازی نیز روی می‌آورد؛ مثلاً داستان *هفت گیسوی خونین* تماماً داستانی نمادین است و هر عنصری از آن قابلیت بررسی نمادین دارد؛ اما داستان *غیرمنتظر* با آنکه روایت مدرن دارد، از منظر نمادپردازی قابل بررسی نیست.

داستانهای صادقی، داستان مردمِ اجتماعِ سرخورده است؛ بنابراین صادقی دلیل آنچنانی برای پیچیده‌نویسی و در لفافه سخن گفتن ندارد. صادقی در این داستانها، به شکل متعادلی (نسبت به حجم و تعداد داستانها) نمادپردازی میکند (البته کشف ۳۴ نماد در ۲۴ داستان، مقدار قابل توجهی است). منظور آن است که نمیتوان نمادپردازی را شگرد اصلی بهرام صادقی در بیان معنا دانست. اصولاً مشکلاتی که جامعه و فضای آن برای مردم میان‌رده رقم میزند، مواردی ملموس است که نویسنده نیازی ندارد برای مبهم کردن حرفهایش به نمادپردازی رو بیاورد؛ همچنین برای او ترس و نگرانی از بازخوردهای سیاسی و اجتماعی وجود ندارد تا با نگرانی از صریح‌نویسی، دست به دامان نماد شود.

نماد در داستانهای ابراهیم رهبر (داستانهای اقلیمی–شهری)

با ورود موج مدرنیته به جامعهٔ سنتی ایران، ابتدا شهرهای بزرگ، بویژه تهران، آمادهٔ تطبیق و سازگاری با این موج شدند. عده‌ای به جهت جذابیتهای جامعهٔ شهری و البته پیشرفتهای کاری و اقتصادی، روستاهای خود را ترک کردند و به‌سوی شهرهای بزرگ روانه شدند، اما زندگی در شهر، چالشها و مصائب خود را دارد؛ از مشکلات ویژهٔ جامعهٔ شهری (برای یک فرد روستایی) تا موارد روحی و روانی که در پی زندگی شهری عارض میشود. در کتاب

«واهمه‌های بی نام و نشان»، همچنین «گور و گهواره» از غلامحسین ساعدی، نمونهٔ درخشانی از این نوع داستانها را میخوانیم.

در نخستین سالهای دههٔ چهل، مصالحِ ادبیِ جنبه‌های نوینی از داستان‌نویسی پایه‌ریزی میشود؛ «نوع»هایی چون رمان اجتماعی و ادبیات اقلیمی و روستایی. دیگر تهران نمیتواند معرّف تمامی ایران باشد و به همین دلیل نویسندگان در جستجوی شیوه‌های دیگرگون زندگی، به مناطق ناشناختهٔ کشور میپردازند. گرایش به نوشتن داستانهای شتابزدهٔ اجتماعی، نشانهٔ تلاش نویسندگان برای از خود درآمدن و در جستجوی راهی به میان مردم آمدن است. دسته‌ای از نویسندگان به محرومان شهری میپردازند و انسانهای دربند را تصویر میکنند که گویی تقدیری جز تسلیم شدن به بدبختی و مرگ ندارند. گروهی دیگر بر آن میشوند که علاقهٔ مردم شهرنشین را به نحوهٔ زندگی در مناطق دورافتادهٔ میهن جلب کنند. سالهای دههٔ چهل به بعد را میتوان سالهای واقعی پیدایش داستان روستایی و اقلیمی ایران دانست. (میرعابدینی، ۳۹۹:۱۳۸۴). در دههٔ چهل، داستان‌نویسی فارسی در سیر تکاملی خود، گسترش اقلیمی مییابد. داستانهای متعددی بر مبنای خصوصیات منطقه‌ای (بخصوص شمال و جنوب کشور) نوشته میشوند. تجسم شیوه‌های خاص زندگی مردم این نواحی و نمایش سنتها و ارزشهای معمول آنها، ضمن ارائهٔ جلوه‌های رنگارنگ زندگی در این مرزوبوم، نشانگر نوعی بازگشت به ارزشهای بومی نیز هست (همان: ۴۰۰). داستان *گیله‌مرد* از بزرگ علوی، در همین ژانر، حکایت مبارزات دهقانان با حکومت حافظ منافع مالکان است. غلامحسین ساعدی آثار متعددی در این نوع دارد، مانند *چوب به دستهای ورزیل*، و *عزاداران بیل*.

ابراهیم رهبر در محدودهٔ زمانی ۱۳۵۷-۱۳۴۰ سه مجموعه‌داستان کوتاه مدرن منتشر کرد که هر سه در فضای اقلیمی (شهری و روستایی) نوشته شده‌اند. مجموعه‌داستان «من در تهرانم» شرح زندگی و توصیف روحیات شخصی است که برای زندگی به تهران آماده است و کتاب دیگر او «دود و آه» مربوط به فضای شمال کشور و زندگی پاپیروس‌کاران (توتون‌کاران) است. البته دیگر کتاب ایشان (سوگواران) نیز خالی از جلوه‌های اقلیمی نیست. در این پژوهش، داستانهای کوتاه ابراهیم رهبر را بعنوان نمونه‌ای از این نوع، در بوتهٔ بررسی قرار داده‌ایم. نماد و نمادپردازی در سه کتابی که از ابراهیم رهبر مورد بررسی قرار گرفت، عنصری مشهود برای ایجاد معنا بوده است، اما میزان استفاده از نماد در هر کتاب با توجه به درونمایه‌های آن کتاب متفاوت است.

در کتاب «دود و آه»، که مربوط به اقلیم شمال و برداشت پاپیروس (توتون) و برنجکاری و... است، بیشترِ توصیفها، بیرونی و صریح است؛ به جهتِ همین توصیفات برونگرایانه است که تعداد نمادهای به‌کاررفته در این کتاب، بسیار محدودتر از دیگر کتابهای اوست؛ تا جایی که حتی داستانهای مدرنِ بدون نماد در این کتاب قابل توجه است. در مجموعه‌داستان «من در تهرانم»، که شرح سرگشتگی انسانها در فضای شهری است و در پی آن درگیریهای ذهنی و شخصیتی آنها را به همراه دارد، نمادپردازی شدت بیشتری میگیرد. این داستانها، برخلافِ داستانهای کتاب قبلی، بیشتر فضای برونگرایانه دارد، و همین حدیث‌نفسهاست که نمادهای بیشتری را در این کتاب شکوفا میکند. دست کم استفاده از بیست‌وپنج نماد در یازده داستان، این کتاب را بعنوان نمادینترین اثر ابراهیم رهبر معرفی میکند. خلاصه آنکه در داستانهای ابراهیم رهبر، استفاده از نماد و نمادپردازی، در حوزهٔ شهری با بسامد زیاد و در حوزهٔ روستایی با بسامد اندک شکل گرفته است. در کتاب دیگر ایشان «سوگواران»، که نه آنچنان درگیر فضای روستایی است و نه آنچنان معطوف به گیرودارِ زندگی شهری است، میزان استفاده از نماد متعادلتر است. جالب توجه است که در داستانهایی که درگیری ذهنی خواننده را به همراه دارد (مانند داستانهای *چهار جهت اصلی* و *مرگ روی*

جاده)، میزان نمادپردازی قدرت بیشتری میگیرد که نشان‌دهندهٔ میزان ارتباط نمادپردازی با داستانهای ذهنی است.

جدولهای آماری

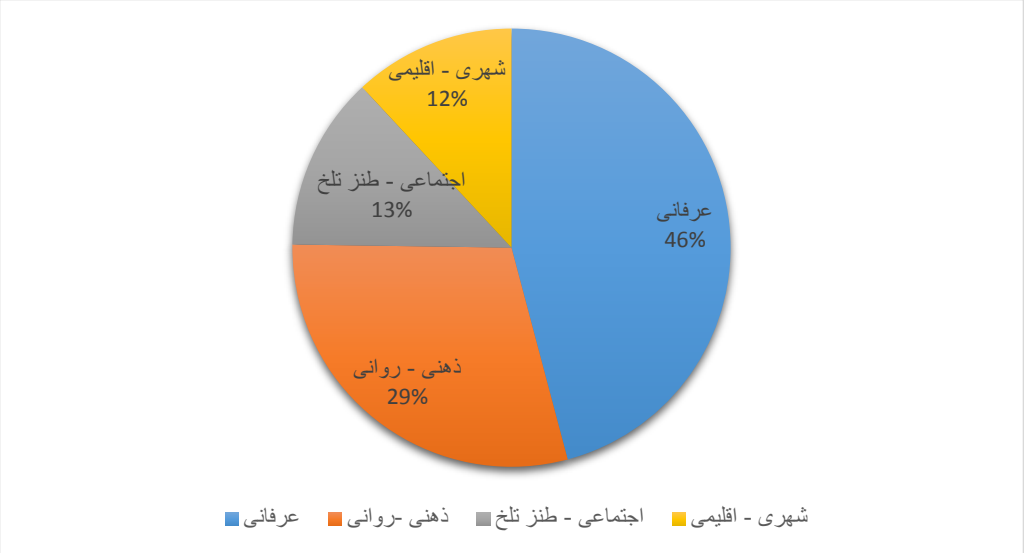
میانگین نماد در هر داستان یک نویسنده:

نویسنده	تعداد داستان	تعداد نماد	میانگین نماد در هر داستان
غزاله علیزاده	۳	۱۵	۵
ابراهیم گلستان	۱۳	۴۱	۳,۲
بهرام صادقی	۲۴	۳۳	۱,۴
ابراهیم رهبر	۲۸	۳۷	۱,۳

نسبت داستانهای شامل نماد نسبت به کل داستانهای یک نویسنده

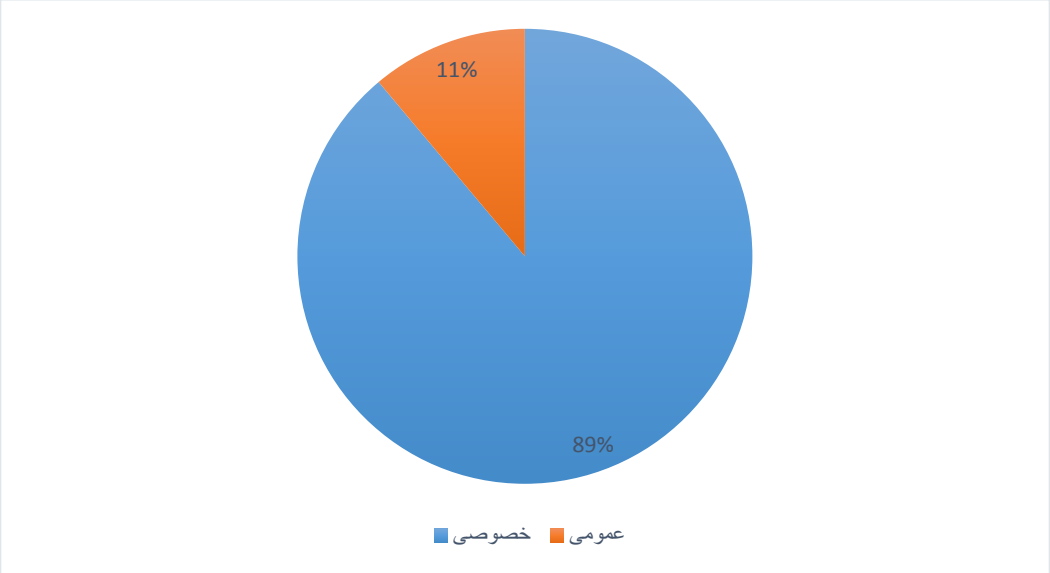
نویسنده	تعداد داستان	تعداد داستانهای شامل نماد	نسبت استفاده از نماد در کل
غزاله علیزاده	۳	۳	٪۱۰۰
ابراهیم گلستان	۱۳	۱۱	٪۸۵
بهرام صادقی	۲۴	۱۴	٪۵۸
ابراهیم رهبر	۲۸	۱۸	٪۶۴

میانگین بسامدِ نماد در هر نوع، نسبت به انواع داستانها



میانگین بسامدِ نماد در هر نوع، نسبت به انواع داستانها

با توجه به تعاریفی که پیش از این دربارهٔ انواع نماد (عمومی و نماد خصوصی) داشته‌ایم، تعداد چهارده نماد، عمومی و صدودوازده نماد، خصوصی هستند که نسبت زیر حاصل میشود:



فهرست موضوعی نمادها

از نظر موضوعی نیز میتوان نمادها را با تفکیکی دیگر دسته‌بندی کرد (نمادهای هر نویسنده با نام اختصاری ایشان مشخص شده‌اند: گلستان: گ/ صادقی: ص / رهبر: ر/ علیزاده: ع).

الف. ابزار و وسایل: سی‌وسه نماد

اتوبوس (۲) (ر) / اتوبوس (ص) / اتومبیل (گ) / آکواریوم (گ) / بخاری (ص) / بوم (ر) / پرده (ع) / پنجره (گ) / پول (گ) / تاکسی نارنجی (ر) / تلویزیون (ر)/ چتر (ص) / چتر (ر) / چراغ (ر) / چرخ‌وفلک (گ) / دفتر زبان انگلیسی (ر)/ رادیو (گ)/ سیبل (ص) / سیم برق و تلفن (ص) / سیم (ص) / شمد سفید (ر) / شهر چراغ‌آویز (ص) / شهر گوهرپاش (ص) / شیپور و تنبک و کرنا (گ)/ عروسک گچی (ر) / عکس (گ) / عکس (ص) / عکس (ر) / قاب عکس (ص) / قفس (گ) / لنگه‌کفش (ر) / ماشین‌حساب (ر).

ب. جایها: بیست‌وپنج نماد

بیابان (ر) / جاده: زندگی (ر) / خط (ر) / سینما (ر) / شط (گ) / جاده (گ) / خیابان (ر) / آکادیا (ع) / آلونک (ر) / تئاتر (ص) / حمام عمومی (ص) / حمام نمره (ص) / فرودگاه (گ) / قهوه‌خانه (گ) / قهوه‌خانه (ص) / کلاس (ر) / کوچه (ر) / کوه (گ) / خانه: / خانه (گ) / خانه (ص) / خانه (ر) / عکاسخانه (ص) / معرکه (گ) / مغازهٔ بار فرودگاه (گ).

ج. طبیعت: هجده نماد

بلوط (ع) / گرما (ر) / مِه (گ) / مِه (گ) / هوای گرم (ر) / گل لاله (ر) / گیاه هفت پر (ع) / گیاه (ع) / مد (گ) / پاییز (ر) / زمرّد آبی (ص) / شب بی مهتاب (ص) / طوفان (گ) / ابر سفید (ر) / ابر (ر) / درخت کاج (ر) / درخت

(گ) / درخت (ع).

د. اشخاص: چهارده نماد

اعضای کلاس (ص) / پاندارا (ع) / پسربچه (گ) / شیخ بهایی (ص) / مانا (ع) / مرد روی بوم نقاشی (ر) / مسافر (گ) / کوتوله (ص) / کودک (گ) / میس لامبرت (ر) / دختر (ص) / زن (گ) / سلمان دیو (ص) / قارون دیو (ص).

ه. شغلها: یازده نماد

باغبان (گ) / عطار (ع) / عکاس (گ) / مدیر مدرسه (ص) / معرکه‌گیر (ص) / معرکه‌گیر (گ) / گیاهشناس (ع) / نقاش (ر) / شراب‌فروش (گ) / فروشندهٔ دوای لکه‌بر (گ) / معلم (ص).

و. سایر: ده نماد

پنچری (گ) / چشم در پیشانی (ص) / حرکت (ر) / حصبه (ر) / خوابیدن در حوض (ص) / اردیبهشت (ع) / آواز (گ) / عدد (ع) / موی افشان (گ) / کوهنوردی (گ).

ز. حیوانات: هشت نماد

پروانه (ع) / ماهیهای حوض (ص) / ماهی (گ) / اردک (گ) / پرنده (ع) / موش سیاه (ص) / طوطی (گ) / قو (گ).

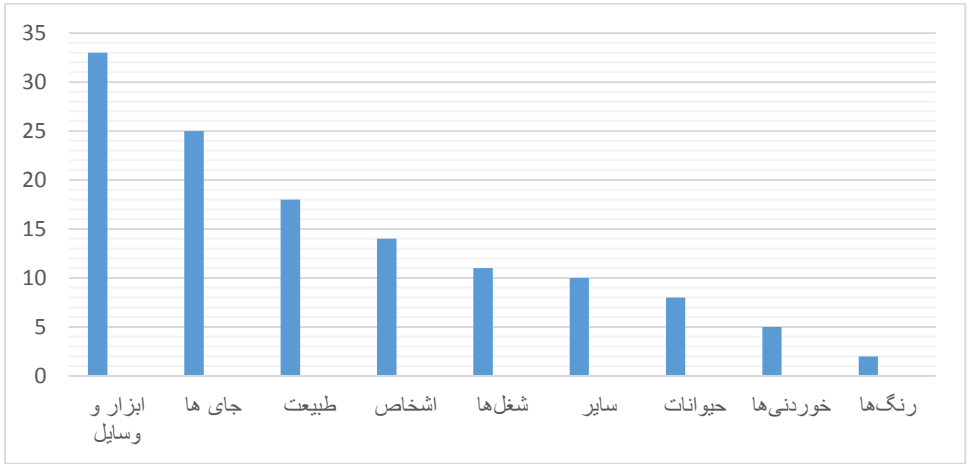
ح. خوردنیها: پنج نماد

انگور (ر) / بستنی (ص) / آدامس (گ) / نارنج (گ) / نان (ر).

ط. رنگها: دو نماد

زرد (ع) / سبز (ر).

بسامد استفاده از انواع نماد



مقولهٔ ابزار و وسایل با سی‌وسه نماد، و مقولهٔ رنگ با دو نماد، بیشترین و کمترین پراکندگی استفاده از نماد را به خود اختصاص داده‌اند (البته در مقولهٔ رنگ، منظور ما تأکید نویسنده بر رنگی خاص است؛ با این توضیح، مثلاً سیاهیِ موشِ سیاه یا سفیدی موشِ سفید مد نظر نمادپردازی رنگ برای ما نبوده است).

فرهنگوارهٔ نمادهای داستان کوتاه مدرن ایران

پس از بررسیهای انجام‌گرفته، فهرستی از نمادهای تحلیل‌شده، پیوست میشود. (شایان ذکر است که در این فهرست، یک واژه میتواند در آثار یک نویسنده، با مفاهیم نمادین مختلف به کار رفته باشد.)

ردیف	نماد	مفهوم	نویسنده	نوع
۱	ابر	سکون، رخوت	رهبر	خصوصی
۲	ابرِ سفید	امید	رهبر	خصوصی
۳	اتوبوس	جامعهٔ شهری	رهبر	خصوصی
۴	اتوبوس	جهان مدرن، زندگی شهری	رهبر	خصوصی
۵	اتوبوس	زندگی	صادقی	خصوصی
۶	اتومبیل	جهان مدرن	گلستان	خصوصی
۷	آدامس	مشغول شدن به خود	گلستان	خصوصی
۸	اردک	ماجراجویی	گلستان	خصوصی
۹	اردیبهشت	امید	علیزاده	خصوصی
۱۰	اعضای کلاس	مردم، اعضای جامعه	صادقی	خصوصی
۱۱	آکادیا	بهشت، جاودانگی	علیزاده	خصوصی
۱۲	آکواریوم	جهان هستی، ذهن	گلستان	خصوصی
۱۳	آلونک	تقابل سنت و مدرنیته	رهبر	خصوصی
۱۴	انگور	عشق	رهبر	خصوصی
۱۵	آواز	زندگی	گلستان	خصوصی
۱۶	باغبان	نوع بشر، قدرت همراه با جهل	گلستان	خصوصی
۱۷	بخاری	اضطراب	صادقی	خصوصی
۱۸	بستنی	رؤیای دور از دست	صادقی	خصوصی
۱۹	بلوط	زندگی جاودان	علیزاده	خصوصی
۲۰	بوم نقاشی	کشور، سرزمین	رهبر	خصوصی
۲۱	بیابان	استبداد	رهبر	خصوصی
۲۲	پاندارا	حقیقت	علیزاده	خصوصی
۲۳	پاییز	رخوت	رهبر	عمومی
۲۴	پرده	حقیقت	علیزاده	عمومی
۲۵	پرنده	رؤیا، آرمان، امید، آگاهی، همزیستی	علیزاده	خصوصی
۲۶	پروانه	انفعال، ناامیدی	علیزاده	خصوصی
۲۷	پسربچه	انسان در پی آگاهی	گلستان	خصوصی
۲۸	پنجره	خویشتن	گلستان	خصوصی

۲۹	پنچری	نقطهٔ عطف و تغییر	گلستان	خصوصی
۳۰	پول	عمر، فرصت زیستن	گلستان	خصوصی
۳۱	تاکسی نارنجی	اضطراب و تشویش	رهبر	خصوصی
۳۲	تلویزیون	روزمرگی	رهبر	خصوصی
۳۳	تئاتر	زندگی	صادقی	خصوصی
۳۴	جاده	زندگی	رهبر	عمومی
۳۵	جاده	زندگی	گلستان	عمومی
۳۶	چتر	احتیاط	رهبر	خصوصی
۳۷	چتر	اتحاد، همزیستی	صادقی	خصوصی
۳۸	چراغ	زندگی	رهبر	خصوصی
۳۹	چرخوفلک	جهان، زیستن	گلستان	عمومی
۴۰	چشمِ در پیشانی	خباثت، نحسی	صادقی	خصوصی
۴۱	حرکت کردن	قیام	رهبر	خصوصی
۴۲	حصبه	مشکلات اجتماعی زنان	رهبر	خصوصی
۴۳	حمام عمومی	جامعهٔ سنتی ایران	صادقی	خصوصی
۴۴	حمام نمره	جامعهٔ مدرن ایران	صادقی	خصوصی
۴۵	خانه	جامعه	صادقی	خصوصی
۴۶	خانه	جهانِ درون، خود	گلستان	خصوصی
۴۷	خانه	ضمیر، وجدان	صادقی	خصوصی
۴۸	خانه	من، خویشتن	رهبر	خصوصی
۴۹	خط	سرگردانی	رهبر	خصوصی
۵۰	خوابیدن در حوض	آگاهی، بودن در عالمِ معنا	صادقی	خصوصی
۵۱	خیابان	زندگی	رهبر	خصوصی
۵۲	دختر	آزادی	صادقی	خصوصی
۵۳	درخت	زندگی، حقیقت	گلستان	عمومی
۵۴	درخت	جاودانگی، بهشت	علیزاده	خصوصی
۵۵	درخت کاج	روحِ زندگی، جامعهٔ سنتی	رهبر	خصوصی
۵۶	دفتر زبان انگلیسی	تجدد	رهبر	خصوصی
۵۷	رادیو	پوچی	گلستان	خصوصی
۵۸	رنگ زرد	جاودانگی، خدا	علیزاده	خصوصی
۵۹	رنگ سبز	زندگی	رهبر	عمومی
۶۰	زمرد آبی	ثروت و آرامش	صادقی	خصوصی
۶۱	زن	خانه، درون	گلستان	خصوصی
۶۲	سلمان دیو	استبداد، وابستگی به سرمایه‌داری	صادقی	خصوصی

۶۳	سیبل	آرزو	صادقی	خصوصی
۶۴	سیم	رابطه	رهبر	خصوصی
۶۵	سیم برق و تلفن	ارتباط، همزیستی	صادقی	خصوصی
۶۶	سینما	جهان	رهبر	خصوصی
۶۷	شب بی مهتاب	ناامیدی، رخوت	صادقی	عمومی
۶۸	شراب‌فروش	نیمهٔ گمشده، منِ واقعی	گلستان	خصوصی
۶۹	شط	کشور، جامعه	گلستان	خصوصی
۷۰	شمد سفید	مرگ، آرامش	رهبر	خصوصی
۷۱	شهر چراغ‌آویز	جهان سوم، جامعهٔ عقب‌مانده	صادقی	خصوصی
۷۲	شهر گوهرپاش	آرمانشهر، جامعهٔ مترقی	صادقی	خصوصی
۷۳	شیپور و تنبک و کرنا	اسباب فریبندهٔ دنیا	گلستان	خصوصی
۷۴	شیخ بهایی	حقیقت	صادقی	خصوصی
۷۵	طوطی	روح، جان	گلستان	عمومی
۷۶	طوفان	تغییر	گلستان	خصوصی
۷۷	عدد هفت	رمز، راز	علیزاده	خصوصی
۷۸	عروسک گچی	انسان	رهبر	خصوصی
۷۹	عطار	راهنما، مرشد	علیزاده	خصوصی
۸۰	عکاس	تاریخ، ناظر بر حقیقت	گلستان	خصوصی
۸۱	عکاسخانه	دنیا، هستی	صادقی	خصوصی
۸۲	عکس	بقای ظاهری	گلستان	خصوصی
۸۳	عکس	من، حقیقتِ وجودی	صادقی	خصوصی
۸۴	عکس	من، خویشتن	رهبر	خصوصی
۸۵	فرودگاه	جهان	گلستان	خصوصی
۸۶	فروشندهٔ دوای لکه‌بَر	ریا، فریب	گلستان	خصوصی
۸۷	قاب عکس	پیروی از پیشینیان و سنتها	صادقی	خصوصی
۸۸	قارون دیو	سرمایه‌داری	صادقی	خصوصی
۸۹	قفس	جسم، وجود	گلستان	عمومی
۹۰	قهوه‌خانه	جهان	گلستان	خصوصی
۹۱	قهوه‌خانه	دنیا، زندگی	صادقی	خصوصی
۹۲	قو	عشق، وفاداری	گلستان	خصوصی
۹۳	کلاس	ایرانِ مدرن	رهبر	خصوصی
۹۴	کوتوله	انسان محروم از حق خود	صادقی	خصوصی
۹۵	کوچه	زندگی	رهبر	خصوصی
۹۶	کودک	کشف و شهود، حقیقت	گلستان	خصوصی

۹۷	کوه	معرفت، حقیقت	گلستان	خصوصی
۹۸	کوهنوردی	شناخت حقیقت، معرف	گلستان	خصوصی
۹۹	گرما	اعتراض	رهبر	خصوصی
۱۰۰	گل لاله	کشتگان آزادی، شهدای آزادی	رهبر	عمومی
۱۰۱	گیاهشناس	انسانِ در پی حقیقت، عارف	علیزاده	خصوصی
۱۰۲	گیاه هفت پر	رمز، راز	علیزاده	خصوصی
۱۰۳	گیاه	نشان، حقیقت	علیزاده	خصوصی
۱۰۴	لنگه‌کفش	تنهایی	رهبر	خصوصی
۱۰۵	ماشین‌حساب	تجدد، مدرنیته	رهبر	خصوصی
۱۰۶	مانا	خویشتن، من	علیزاده	خصوصی
۱۰۷	ماهی	حقیقت، خِرد	گلستان	خصوصی
۱۰۸	ماهیهای حوض	مردم ناآگاه اجتماع	صادقی	خصوصی
۱۰۹	مَد	جهل، ظلم	گلستان	خصوصی
۱۱۰	مدیر مدرسه	حاکمان جامعه	صادقی	خصوصی
۱۱۱	مردِ روی بوم نقاشی	مردم در حال قیام	رهبر	خصوصی
۱۱۲	مسافر	انسان تنهای عصر مدرن	گلستان	خصوصی
۱۱۳	معرکه‌گیر	جامعه و دنیای حیله‌گر	صادقی	خصوصی
۱۱۴	معرکه‌گیر	دنیا	گلستان	خصوصی
۱۱۵	معرکه	جهان	گلستان	عمومی
۱۱۶	معلم	ابزار حاکمیت	صادقی	خصوصی
۱۱۷	مغازهٔ بار در فرودگاه	تنهایی، خویشتن، ذهن	گلستان	خصوصی
۱۱۸	مِه	پوشانندهٔ حقایق، موانع شناخت	گلستان	خصوصی
۱۱۹	مِه	خفقان، جهل	گلستان	خصوصی
۱۲۰	موش سیاه	توده‌های پایین‌دست جامعه	صادقی	خصوصی
۱۲۱	موی افشان	تشویش، پریشان‌حالی	گلستان	عمومی
۱۲۲	میس لامبرت	تحکم و تحقیر	رهبر	خصوصی
۱۲۳	نارنج	هویت	گلستان	خصوصی
۱۲۴	نان	زندگی، برکت	رهبر	عمومی
۱۲۵	نقاش	دیکتاتور	رهبر	خصوصی
۱۲۶	هوای گرم	خفقان، اختناق در جامعه	رهبر	خصوصی

نتیجه‌گیری

داستان کوتاه مدرن، ارتباطی معنادار با مقولهٔ «نماد» دارد. ویژگیهای ذاتی داستان مدرن مانند «ابهام، درگیریهای درون‌شخصیتی، و جریان سیال ذهن» از سویی و «کوتاه بودنِ داستان» از سوی دیگر، نویسنده را به شکل خودآگاه

و ناخودآگاه به سمت استفاده از «نماد» هدایت میکند. پس از بررسی آثار چهار نویسندهٔ داستان کوتاه مدرن، از چهار طیف اندیشهٔ متفاوت، آمار و نتایج قابل تأملی به دست آوردیم. هرچه داستان درونگراتر، ذهنیتر و انتزاعیتر باشد، بسامد استفاده از نماد در آن بیشتر میشود؛ به همین سبب داستان کوتاه مدرن عرفانی، به شکل خیره‌کننده‌ای درگیر نماد است. غزاله علیزاده با استفاده از دست کم پانزده نماد در سه داستان عرفانی خود، میانگین پنج نماد در هر داستان را خلق کرده است که این آمار تأکیدی است بر نقش نماد در داستانهای کوتاه عرفانی. پس از آن، داستانهای ابراهیم گلستان نیز، که به نمایندگی از داستانهای ذهنی-روانی موردبررسی قرار گرفته‌اند، به جهت درونمایهٔ مفاهیم خود، ارتباط تنگاتنگ خود با مقولهٔ نمادپردازی را ثابت میکنند که میانگینِ استفاده از بیش از سه نماد در هر داستان، مؤید این ادعاست. در داستانهای شهری-اقلیمی از ابراهیم رهبر، آنجا که نویسنده در هیاهوی شهر، به جستجوی منِ گمشده، میان اندیشه‌های پریشانِ خود سرگردان است، شاهد زایش مکرر نماد هستیم که این شگرد در داستانهای اقلیمی، که غالباً برونگرا هستند، کمتر دیده میشود. در مجموع، آثار مدرن ابراهیم رهبر را با میانگینِ بیش از یک نماد در هر داستان، باید در زمرهٔ داستانهای مدرن نمادین قلمداد کرد. آثار بهرام صادقی را نیز با آمار دست کم سی‌وسه نماد از بیست‌وچهار داستان، باید در طیف آثار نمادین قرار داد.

در پایان باید یادآور شویم که با توجه به بررسی صورت‌گرفته، مدرن بودن هر داستان، با نمادین بودن آن داستان، ارتباط مستقیمی دارد تا جایی که داستان مدرن هرچه به داستان پست‌مدرن نزدیک شود، نمادهای آن بیشتر میشود (مانند برخی داستانهای بهرام صادقی که حتی نمادها، حالت رمز و معما مییابند) و هرچه داستان به رئالیسم متمایل باشد، نمادهایش کمتر میشوند. با این استدلال، قاعدتاً باید نماد را یکی از بنیادهای داستان کوتاه مدرن دانست.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه پیام نور تهران استخراج شده‌است. آقای دکتر فرهاد درودگریان راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای علی حیات‌بخش بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر مصطفی گرجی به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Dad, Sima. (2011). Dictionary of literary terms. Fifth Edition. Tehran: Morvarid, p.216.

Green, Wilfred and others. (1997). Basics of literary criticism. Tehran: Niloofar, p.324.
Haddad, Hossein. (2016). The undertones of the story, the experiences of the writers of Iran and the world.2 volumes, Tehran: Scientific and Cultural, p.415
Ja'fari, Siavash. (2015). New poetry in the scale of interpretation. Tehran: Morvarid, p.30.
Jung, Carl Gustav. (1973). Man and his symbols. Translation: Abu Taleb Sarmi. Tehran: Amirkabir, p.23.
Lyotard, Francois. (2008). The post-modern state, a report on knowledge. Translation: Hossein Ali Nowzari. Third edition. Tehran: Gam-e-Now, p.23.
Mastur, Mustafa. (2000). Basics of short story. Tehran: Markaz, p.7.
McCarthy, Rega. (2007). "Using symbols in short stories". Translation: Kaveh Fuladi-Nasab, *Rudaki Magazine,* No. 18, p.28.
Mirabdini, Hassan. (2001). Eighty years of Iranian short stories. Three volumes, Tehran: Ketab Khurshid, p.10.
Mirsadeghi, Jamal. (2003). Fiction literature in Iran. Tehran: Amirkabir, p.12.
Mirsadeghi, Jamal. (2012). The story world of Iran. Tehran: Eshare, p.17.
Mirsadeghi, Jamal. (2014). How to become a storyteller? Tehran: Sokhan, p.207.
Mirsadeghi, Jamal. (2015). Dictionary of the art of story writing, third edition. Tehran: Mahnaz book, p.116.
Oates, Joyce Carol. (1988). The nature of short stories in short story teaching techniques. Translation and compilation: Reza Fard. First Edition. Tehran: Amirkabir, p.20.
Payandeh, Hossein. (2010). Short story in Iran. The first volume and the second volume: realistic and naturalistic stories. Tehran: Niloofar, vol. 2, p.133.
Pournamdarian, Taghi. (1988). Code and secret stories in Persian literature. Tehran: Scientific and Cultural, p.14.
Rahnama, Touraj. (1974). "Critique of the blind owl". *Sokhan Journal*, Volume 23, pp. 492-506.
Reed, Ian. (1997). Short story. Translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz, p.74.
Sadr, Ro'ya. (2001). "Humor and empty flasks". *Book Month of Literature and Philosophy*, No. 44, p.59.
Seyed Hosseini, Reza. (1997). Literary schools. Third edition. Tehran: Negah, p.539.
Shamisa, Sirus. (2004). Expression. Sixth edition. Tehran: Mitra, p.264.
Shamisa, Sirus. (2008). The culture of gestures. Tehran: Mitra, p.217.
Shiri, Ghahreman. (2015). The magic of exorcism, review and identification of Hoshang Golshiri. Tehran: Vara, p.267.

فهرست منابع فارسی

اوتس، جویس کارول. (۱۳۷۷). طبیعت داستان کوتاه در فنون آموزش داستان کوتاه. ترجمه و گردآوری رضا فرد. تهران: امیرکبیر، ص ۲۰.
پاینده، حسین. (۱۳۸۹). داستان کوتاه در ایران. جلد اول و جلد دوم: داستانهای رئالیستی و ناتورالیستی. تهران: نیلوفر، ج۲، ص ۱۳۳.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۷). رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. تهران: علمی و فرهنگی، ص ۱۴.
جعفری، سیاوش. (۱۳۹۵). شعر نو در ترازوی تأویل. تهران: مروارید، ص ۳۰.
حداد، حسین. (۱۳۹۶). زیر و بم داستان، تجربه‌های نویسندگان ایران و جهان. دو جلد، تهران: علمی و فرهنگی، ص ۴۱۵.
داد، سیما. (۱۳۹۰). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ پنجم. تهران: مروارید، ص ۲۱۶.
رهنما، تورج. (۱۳۵۳). «نقد بوف کور». مجلهٔ سخن، دورهٔ ۲۳، صص ۴۹۲ – ۵۰۶.

رید، یان. (۱۳۷۶). داستان کوتاه. ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ص ۷۴.
سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶). مکتبهای ادبی. چاپ سوم. تهران: نگاه، ص ۵۳۹.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). بیان. چاپ ششم. تهران: میترا، ص ۲۶۴.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات. تهران: میترا، ص ۲۱۷.
شیری، قهرمان. (۱۳۹۵). جادوی جن‌کُشی، نقد و بررسی و شناختنامهٔ هوشنگ گلشیری. تهران: ورا، ص ۲۶۷.
صدر، رؤیا. (۱۳۸۰). «طنز و قمقمه‌های خالی». نشریهٔ کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۴۴، ص ۵۹.
گرین، ویلفرد و دیگران. (۱۳۷۶). مبانی نقد ادبی. تهران: نیلوفر، ص ۳۲۴.
لیوتار، فرانسوا. (۱۳۸۷). وضعیت پست‌مدرن، گزارشی دربارهٔ دانش. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. چاپ سوم. تهران: گام نو، ص ۲۳.
مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). مبانی داستان کوتاه. تهران: نشر مرکز، ص ۷.
مک کارتی، رگا. (۱۳۸۶). «استفاده از نماد در داستان کوتاه». ترجمهٔ کاوه فولادی‌نسب، مجلهٔ رودکی، شمارهٔ ۱۸، ص ۲۸.
میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). چگونه میتوان داستان‌نویس شد؟ تهران: سخن، ص ۲۰۷.
میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). ادبیات داستانی در ایران زمین. تهران: امیرکبیر، ص ۱۲.
میرصادقی، جمال. (۱۳۹۲). جهان داستان ایران. تهران: اشاره، ص ۱۷.
میرصادقی، جمال. (۱۳۹۵). واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی، ویرایش سوم. تهران: کتاب مهناز، ص ۱۱۶.
میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰). هشتاد سال داستان کوتاه ایرانی. سه جلد، تهران: کتاب خورشید، ص ۱۰.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۲). انسان و سمبولهایش. ترجمهٔ ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر، ص ۲۳.

معرفی نویسندگان

علی حیات‌بخش: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
(Email: *alihayatbakhsh@student.pnu.ac.ir*)
فرهاد درودگریان: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
(Email: *f_doroud@pnu.ac.ir*:نویسنده مسئول)
مصطفی گرجی: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
(Email: *gorji310@pnu.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Ali Hayatbakhsh: Visiting Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.
(Email: *alihayatbakhsh@student.pnu.ac.ir*)
Farhad Doroudgharian: Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.
(Email: *f_doroud@pnu.ac.ir*: Responsible author)
Mostafa Gorji: Professor of the Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.
(Email: *gorji310@pnu.ac.ir*)