بازتاب معرفت شناسی مدرن و پسامدرن در داستان کوتاه: شرحی تمثیلی از دو داستان کوتاه

علیرضا مهدی‌پور*

مربی زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه ارومیه، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۰/۹/۹، تاریخ تصویب: ۹۱/۳/۲۷)

چکیده

در برابر رویکرد معرفت‌شناسی دکارتی که بر پایهٔ تفکیک انسان فاعل (سوژه) از جهان عینی (ابژه) استوار است، نوگرایی پدیدارشناسی هوسرل، مرزی بین این دو نمی‌شناسد و فاعل و مفعول را در هم کنشی دیالکتیکی با هم می‌فهمد. بدین ترتیب «من» دکارتی جهان-آگاه در دید نوگرایی، موجودی پیراسته و ماندگار و دگرگون ناپذیر و جدا از «غیر» و جهان نیست و هر گونه آگاهی از بن اندیشه‌ور است. «لوییزا لطفا به خانه برگرد» اثر شرلی جکسون در تقلید یا هجوی از «ویکفیلد» اثر ناتانیل هاثورن نوشته شده و موضوع هر دو گریز از خانه و بازگشت است. این مقاله بحث می‌کند که می‌توان خانه را نماد یا نشانی از جهان، برون، یا (مفعول) دانست که با قهرمان (فاعل) هم کنشی دیالکتیکی دارد و یکدیگر را تعریف می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: ناتانیل هاثورن، شرلی جکسون، معرفت‌شناسی، سنت، مدرنیته، پدیدارشناسی، اندیشه‌وری.

* تلفن: ۳۳۶۹۷۱۶-۰۴۴۱، دورنگار: ۳۳۶۹۷۱۶-۰۴۴۱، E-mail: alireza.mahdipour@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

گفتمان فلسفی، به ویژه فلسفهٔ غرب از چند سده پیش از سقراط و افلاتون، کوششی برای شناسایی و تبیین حقیقت جهان و انسان بوده است. در این میان نقش انسان به عنوان فاعل (سوبژه) که خود نیز موضوع شناخت خویش است، وضعیت پیچیده‌ای را پدید می‌آورد. شعار «خود را بشناس» سقراط پاسخی هر چند مبهم و کلی ولی اساسی برای گفتمان فلسفی و در واقع نخستین رویکرد پدیدارشناسی در فلسفهٔ غرب است. از این رو هستی شناسی (Ontology) وابسته به معرفت‌شناسی (Epistemology) است و معرفت هم آغاز راه است و هم پایان آن، هم وسیله و هم هدف، هم ذهنی و هم عینی.

افلاتون در تلاش برای تبیین هستی و نیز معرفت شناسی، از زبان استعاری (تمثیل معروف غار) استفاده می‌کند که در واقع ناچار از رویکردی ادبی به فلسفه است[1]. از نظر او عوام، جز سایه چیزی نمی‌بینند (چون در عالم محسوسات به سر می‌برند و ابزار شناختشان حواس آن‌هاست) در حالی که فلاسفه از تاریکی جهل رهیده و روشنایی حقیقت را می‌بینند (زیرا در عالم معقولاتند و ابزار شناختشان عقل است). با وجود این تمایز، فصل مشترک خواص و عوام در این است که هر دو می‌بینند، گر چه سمت و سوی دیدنشان تفاوت دارد. عوام زندانیان حواسند که جز پیش چشم خود (سایه‌های حقیقت) سوی دیگر را نمی‌توانند ببینند، ولی خواص سر برگردانده و حقیقت را می‌بینند. (جمهور افلاتون، کتاب هفتم).

در تمثیل شاعرانهٔ افلاتون، انسان و معرفت او هر دو هم ذهن‌اند و هم عین، هم فاعل و هم مفعول. انسان از بیرون به هستی می‌نگرد (هر چند در واقع به پدیده‌ای به نام هستی) و معرفت او دستخوش محدودیت‌های دید و رویکرد معرفت شناختی اوست. از طرف دیگر، انسان بیننده خود مورد نگاه (ضمنی) افلاتونی است که در رویکردی خداگونه،[2] ایده‌آل، و بدون محدودیت، از بیرون ناظر هستی و انسان است.

ناتانیل هاثورن در موقعیت گذار از داستان سنتی (قصه) به مدرنیته (داستان کوتاه) و شرلی جکسون در گذار از مدرنیته به پسامدرن قرار دارند. مجموعه داستان‌های هاثورن با نام

۱- افلاتون خود مخالف شاعران بوده و شعر را بیشتر به احساسات و حواس مربوط می‌داند، نه عقل که بالاترین ویژگی انسان است. از این نظر استفاده او از تمثیل برای بیان افکار فلسفی‌اش متناقض نما است و نوعی مماشات محسوب می‌شود.

۲- خدا در تورات (و یا خدای تورات) خدایی است که هم می‌آفریند و هم می‌بیند: «و خدا دید که نیکوست.» این جمله هفت بار در کتاب پیدایش تورات، متعاقب هر آفرینشی تکرار شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

قصه‌های باز گفته (Twice-Told Tales) و عنوان آن گویای این گذار تاریخی است. هاثورن که به گفتهٔ ادگار آلن پو و روربرگر (Rohrberger) آغازگر و یا از آغازگران داستان مدرن در امریکا به شمار می‌رود، (مارچ–راسل ١٦٥) هنوز گرایش به نمادگرایی و تمثیلی نوشتن دارد و بیشتر به موضوعات مذهبی و اخلاقی (پیوریتان) مانند «گناهکار بودن ذاتی انسان» می‌پردازد که «انسان را به انزوا می‌کشاند.» (گورین ٦٩) و یا جنبهٔ «معماوار» داستان‌های او مطرحند (مارچ–راسل ١٣) که خود از ویژگی‌های ژانر داستان کوتاه است. نمونهٔ بارز و نوعی داستان‌های هاثورن «آقای براون جوان» است که هاثورن بیشتر به خاطر آن مشهور است و منتقدان و جنگ‌های ادبی به آن می‌پردازند. اما داستان انتخاب شده از هاثورن برای تحلیل، یعنی «ویکفیلد»، در کمتر مجموعه‌ای آمده و به اصطلاح خیلی هاثورنسک[1] نیست و منتقدان به ندرت به آن پرداخته اند. اما «ویکفیلد» ویژگی خاصی دارد که برای این بررسی مناسب است. نخست این که می توان آن را به عنوان «نمونه‌ای از گذار هاثورن از قصه به داستان کوتاه» نامید، چرا که او آن را «گزارشی واقعی» از روزنامه یا مجله‌ای می‌نامد که به خاطر آورده شده است، (مهدی پور ٦) و دوم این که موضوع داستان، با این که از تمثیل فاصله گرفته و به واقعیات روزمره نزدیک شده، جنبه‌ای آن چنان جهانشمول از تنهایی انسانی نظاره‌گر و سرگشته را دارد که خود به تمثیلی فلسفی می‌ماند.

و اما شرلی جکسون، نویسنده‌ای است که کمتر به او پرداخته شده به طوری که دائره‌المعارف بریتانیکا، حتی نامی هم از او نبرده و ناقدان دیگر او را تنها به عنوان نویسندهٔ داستان‌ها و رمان‌های ترسناک معرفی کرده‌اند و او بیشتر به خاطر داستان کوتاه جنجالی «بخت‌آزمایی» (یا «قرعه‌کشی») شهرت دارد، که آن را داستانی نمادین و گونه‌ای وهم‌آلود و گوتیک قلمداد کرده است که از این نظر برخی آن را «ناکام» هم دانسته‌اند. (استون ٦٥٧). به هر حال «بخت‌آزمایی» او بیشتر در جنگ‌ها گنجانده شده و بیشتر از همه مورد بحث واقع شده و منتقد بزرگی چون لیوتار (Lyotard) کاربرد عنصر گوتیک را در آن پیش درآمدی بر عنصر پسامدرن «ناباوری به سوی فراداستان» دانسته است (مارچ– هیل ١٩٥). اما داستان کوتاه «لوییزا، لطفاً به خانه برگرد» با وجود سادگی و عدم وجود خشونت در آن، از «بخت‌آزمایی» وهم‌آلوده تر و دلهره‌آورتر است (مهدی پور ٤). گذشته از این که شرلی جکسون ارزش توجه بیشتری دارد که در این مقاله مجال پرداختن به آن نیست، دست کم دو دلیل دیگر برای

١– هاثورنسک (Hawthornesque): به سبک و سیاق هاثورن.

Archive of SID

www.SID.ir

انتخاب داستان کوتاه او «لوییزا لطفاً به خانه برگرد» برای تحلیل وجود دارد. نخست آن که جکسون درست یک قرن بعد از هاثورن می‌نوشت، که فرصتی برای مقایسهٔ نوگرایی و پسانوگرایی به ما می‌دهد، و دوم، و مهمتر، این که علاوه بر رابطه بینامتنی داستان‌های هاثورن و جکسون، به ویژه از نظر گوتیک بودنشان، به نظر می‌رسد که رابطهٔ بینامتنی آشکارتری در پیرنگ دو داستان «ویکفیلد» و «لوییزا لطفاً به خانه برگرد» وجود دارد که جکسون عالمانه و عامدانه، داستان هاثورن را بازنویسی و یا هجو کرده است.

بحث و بررسی

معرفت‌شناسی مدرنیته در برابر پسانوگرایی: ثنویت دکارتی و پدیدارشناسی هوسرل

پایه‌های مدرنیته توسط رنه دکارت (۱٦۵۰–۱۵۹٦) بنیان گذاشته شد. دکارت با شک روشمند آغاز کرد و سرانجام به این باور رسید، آن چه را که نمی‌توان بدان شک کرد، وجود آدمی است. به باور دکارت، یقین و دانش از خود شروع می‌شود. «من می‌اندیشم پس هستم» تنها پایهٔ محکمی است که می‌توان دانش و فرضیه‌ای از دانش را بر آن استوار کرد. برای دکارت، گوهر مستدلی که از خرافات، احساسات و خیالات غیرمستدل رها شده باشد، به انسان اجازه می‌دهد تا حقیقت دنیای مادی را کشف کند. (برسلر ۹٦). به این ترتیب، در جهان‌بینی دکارتی (و پسامد آن نیوتنی)، دنیای مادی دیگر معما نیست، بلکه ساز و کاری است بر اساس نظامی از قوانین که هر انسان اندیشمند و منطقی می‌تواند با به کارگیری اصول و روش علمی، آن را بشناسد. انسان نهفتی درونی است که با دریافت آگاهی از جهان برونی، آن را شناخته و تبیین می‌کند. در دیدگاه نوگرایانه دکارتی، جهان یا واقعیت به نقشه‌ای می‌ماند که قابل کشف و شناخت و بررسی توسط انسان است و تصویر واضح و مشخصی دارد و در به اصطلاح ریاضی «مختصات دکارتی» و «قوانین نیوتنی» قابل تبیین است.

اما در اندیشهٔ پسانوگرا، واقعیت عینی وجود ندارد و همهٔ تعاریف و تصورات از حقیقت، نگره‌هایی ذهنی و فردی‌اند، و خود حقیقت هم نسبی است و به نوع و تنوع تأثیرات فرهنگی و اجتماعی در زندگی فرد بستگی دارد. پسامدرنیست‌ها، استعارهٔ «نقشه» (map) را برای تبیین جهان نمی‌پذیرند و به جای آن «اختلاط رنگ‌ها» (collage) را مطرح می‌کنند. برخلاف ماهیت عینی و ثابت نقشه، معنی «کولاژ» همیشه در تغییر است، و در حالی که تماشاگر نقشه، به آن متکی است و معنی و جهت را از آن می‌گیرد، تماشاگر کولاژ خود در تولید معنی دخیل است، و برخلاف نقشه که تنها یک تأویل از واقعیت به دست می‌دهد، کولاژ معانی ممکن زیادی را

Archive of SID

www.SID.ir

فراهم می‌آورد و بیننده (یا خواننده) می‌تواند ترکیبات گوناگونی از تصاویر بسازد و هر بار معنی کولاژ را تغییر دهد. از همین روست که هر بیننده، تصویر ذهنی و فردی خود را از واقعیت می‌آفریند (برسلر ۹۹). به گمان لیوتار (Lyotard) شرایط پسامدرن به پیدایش موقعیت فرهنگی تازه‌ای در تکامل اندیشه مرتبط می‌شود که اساساً شناخت در آن ناممکن است و ناتوانی ما در ارائهٔ گزارشی از دانسته‌هایمان نه معلول کمبودهای ابزار بیانی یا روش کار ما، بل ناشی از ناشناختنی بودن موضوع‌های شناخت ماست. (احمدی ۱۳۷۰، ٤٨١).

پدیدارشناسی هوسرل، پلی از نوگرایی به پسانوگرایی است. در این رویکرد فلسفی معرفت‌شناسانه، با این که مانند افلاتون و دکارت بر نقش بیننده به عنوان فراموضوع (transcendental subject) تأکید شده، اما معنای جهان (برونی) به دریافت و نحوهٔ دریافت انسان شناسنده (ذهن) مرتبط شده و دیگر آن تمایز دکارتی بین ذهن و ماده و بین انسان و جهان وجود ندارد.[1] به عبارت دیگر جهان (واقعیت) هنگامی شکل می‌پذیرد که ناظر آگاه (انسان) آن را در آگاهی خود بپذیرد. هسته بنیانی دیدگاه هوسرل این است که «هر سوبژه صرفاً به دلیل رویکردش به ابژه وجود دارد. هر گونه کنش آگاهی، برای این که کنش باشد، نیازمند ابژه‌ای است. هر آگاهی، آگاهی کسی است به سوی چیزی.» (احمدی ۱۳۷۰، ٥٤٦).

برایان مک هیل (Brian McHale) مطرح کرده است، در حالی که ادبیات نوگرا معرفت‌شناسانه (Epistemologic) است و به مسائل معرفت و فهم می‌پردازد، ادبیات پسانوگرا هستی‌شناسانه (Ontologic) است و به آفرینش و روابط درونی دنیاهای وجود اهمیت می‌دهد. (کانر ٦٦-٦٥). این حرکت از معرفت‌شناسی به سوی هستی‌شناسی، از دیدن جهان به سوی آفریدن جهان، با «مشهورترین کلام فلسفی این سده» هوسرل آغاز شد: «به سوی خود چیزها»

۱- به گفتهٔ فریتجوف کاپرا فیزیکدان معاصر امریکایی، جهان خود اندیشه است و «در فیزیک اتمی، تجزیه و تقسیم خشک و خام یا نتراشیده و نخراشیدهٔ دکارتی میان روح و ماده، میان دیده ور و دیده شده، دیگر نمی‌تواند دیرزمانی بپاید. ما نمی‌توانیم از طبیعت سخن بگوییم بی‌آن که در همان هنگام از خود سخن گفته باشیم.» (کاپرا ۱۹۸۲).

Archive of SID

www.SID.ir

(احمدی ٥٤٤) و با شاگردش مارتین هایدگر (Martin Heidegger) توسعه و تکامل یافت.[۱] درک هوسرل از پدیدارشناسی «فهم و توصیف پدیدارها و علم به تجربهٔ هر پدیدار خاص» بود. از نظر او «پدیدارشناسی پژوهش راه‌هایی (بود) که در آن‌ها چیزها (امور) بر ما به صورت شکل‌های متفاوت تجربهٔ آگاه ظاهر می‌شوند.» او «می‌خواست با ابژه‌ها چنان که در آگاهی ما تجربه می‌شوند، و در انواع گوناگون رویارویی ما با چیزها (چنان که خود خواسته‌ایم، منظور داشته‌ایم، نیت کرده‌ایم) روبرو شود.» (احمدی ۱۳۸۱، ١٦٦).

ثنویت دکارتی سوبژه/ابژه، به هبوط پس از خوردن میوه ممنوعه شباهت دارد. انسان در بهشت تمایزی بین خود و «دیگری» قایل نیست. خدا همه چیز را پیش از انسان می‌آفریند و انسان وقوفی به آفرینش ندارد. حتی آفرینش زن (حوا) که از گوشت و استخوان خود آدم است، در شرایطی صورت می‌گیرد که خدا آدم را در خوابی عمیق فرو می‌برد تا آفرینش زن را نبیند و او برایش دیگری و ابژه نشود. اما انسان (زن و مرد) درخت آگاهی را دیگری و ابژهٔ خود می‌سازد و از بار آن برداشت می‌کند، و دچار مسائلی چون نگاه، هویت، زمان، وهم و واقعیت، خانه، سفر، بازگشت، تنهایی، رنج، آگاهی، هبوط، شناخت، مرگ، و... می‌شود. این موتیف‌ها همه در اسطورهٔ توراتی آفرینش دیده می‌شوند.

هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی، آفرینش و نگاه

آفرینش، آگاهی، و نگاه با هم پیوند هستی شناسانه و معرفت شناسانه دارند. آفرینش انسان در اساطیر یونان به توصیهٔ زئوس و به دست دو برادر اپیمته (Epimetheus) و پرومته (Prometheus) صورت می‌گیرد. پرومته که به معنای از پیش اندیشیدن است، انسان را بر صورت خدایان و روی دو پا آفرید تا بر دیگر حیوانات مسلط باشد. علاوه بر این، چون برادرش اپیمته (که به معنای پس‌اندیشی است) تمام موهبت‌ها از قبیل قدرت، شجاعت،

۱- به نظر هایدگر «پدیدارشناسی، با توجه به موضوع اصلی آن علم به هستی است، یعنی هستی‌شناسی است.» (احمدی ۱۳۷۰، ٥٦۳). او پدیدارشناسی را یک آیین فلسفی نمی‌شناخت، بلکه آن را فقط راهی می‌دانست که «سرانجام به اندیشیدن به هستی» منجر می‌شود. (احمدی ۱۳۸۱، ۱٥۸). از نظر هایدگر فلسفهٔ هوسرل «همواره در بند مفهوم دکارتی سوژهٔ استعلایی زندانی بود،» و بنابراین «در حد شناخت‌شناسی و فلسفه آگاهی باقی ماند. از نظر او (هوسرل) موضوع فراهم آورندهٔ تمامی شرایط تجربه و فهم برونی است.» (احمدی ۱۳۸۱، ١٦٦). هوسرل نیز چون دکارت، «مشخصهٔ اصلی آغازگاه شناخت‌شناسی مدرن، یعنی این پیش فرض را که محتواهای آگاهی ما بیان گران دانش یقینی ما هستند،» پذیرفته بود. (احمدی ۱۳۸۱، ۱۷۰).

Archive of SID

www.SID.ir

سرعت، استقامت و... را به حیوانات بخشیده و چیزی برای انسان باقی نگذاشته بود، پرومته به آسمان رفته و مشعل خود را از آتش خورشید روشن کرده و با وجود مخالفت زئوس، آتش را به انسان عطا کرد و به این ترتیب برتری فیزیکی و فکری انسان بر سایر موجودات تثبیت شد. (بولفینچ ۲۳-۲۲).

کتاب مقدس مانند دیگر کتاب ادیان و یا اساطیر (که در واقع زبان تمثیلی ادیان منسوخ‌اند) با شرح پیدایش (Cosmogony) آغاز می‌شود: خدا در تورات (و یا خدای تورات) پس از آفریدن زمین و و روشنایی و نامگذاری شب و روز و ... نباتات را با تخم خود که موافق جنس خود باشند، آفرید «و خدا دید که نیکوست».[1] و خدا آدم را به صورت و موافق و شبیه خود ساخت تا بر تمامی زمین و موجودات زنده آن حکومت نماید. و خدا درخت حیات و درخت معرفت نیک و بد را در وسط باغ عدن رویانید و آدم را از خوردن آنان منع کرد. «و خداوند خدا، خوابی گران بر آدم مستولی گردانید تا بخفت، و یکی از دنده‌هایش را گرفت و گوشت در جایش پر کرد و خداوند آن دنده را که از آدم گرفته بود، زنی بنا بر کرد و وی را به نزد آدم آورد.»... و مار که از همه حیوانات هشیارتر بود، زن را فریب داد و به او گفت: اگر از میوه آن درخت بخورید چشمان شما باز شود و مانند خدا عارف نیک و بد خواهید بود. و چون زن دید که آن درخت برای خوراک نیکوست و به نظر خوش‌نما و درختی دل‌پذیر و دانش‌افزا، پس از میوه‌اش گرفته، بخورد و به شوهر خود نیز داد و او خورد. آنگاه چشمان هر دو ایشان باز شد و فهمیدند که عریانند....

و خداوند خدا گفت: همانا انسان مثل یکی از ما شده است، که عارف نیک و بد گردیده... (*کتاب مقدس*، پیدایش، باب ۱ تا ۳).

بعد از آگاه شدن، انسان خود را پنهان می‌کند تا دیده نشود چون مانند خداوند شده است که می‌بیند اما دیده نمی‌شود و نباید به او نگریست.

آفرینش خدا در تورات کنش کلامی دارد: «و خدا گفت روشنایی بشود و روشنایی شد...» (همان) و در انسان کنشی مشاهده‌ای می‌یابد. خدا با کلام می‌آفریند و انسان با نگاه. خدا با کلام می‌آفریند و می‌بیند، و انسان می‌بیند و می‌آفریند. آفرینش داستان فقط با کلام است و کاری خدایی است. این شیوهٔ آفرینش در همهٔ ادیان و نیز اسلام است که خداوند فرمان می‌دهد: شو و با همین گفته، انجام می‌شود.

۱- این جمله هفت بار در سفر پیدایش، سرآغاز کتاب مقدس تکرار شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

در اساطیر یونان آگاهی، نگاه و دیدن با نماد آتش بیان شده است. پرومته آتش آگـاهی و بینایی بخش را به انسان می‌بخشد، و در حماسهٔ هومر، *ایلیاد* دو ملت ده سال به خاطر تصاحب هلن می‌جنگند که در اصل یونانی به معنای «چراغ و مشعل» است. (سـیّدی ٦۷). فـتح تـروا و تملک هلن سرانجام به دست اولیس فرزانه و آگاه است که با تمهید اسب چوبین به تروا رخنه می‌کنند و دروازه اش را می‌گشایند. هیزم مانند چوب نسـخه‌ای از درخـت (آگـاهی) اسـت و موجد آتش، و در تجلی خدا بر موسی (ع) در کوه طور (بوتهٔ آتش) نمادی معنی‌دار است. این نماد در داستان کوتاه «ویکفیلد» بارها به کار رفته و تداعی کننـدهٔ موتیـف‌هـای مرتبطـی چـون آگاهی، نگاه، گناه، و هبوط است. ویکفیلد در تاملات تنهایی اش کنار آتش (بخـاری) اسـت و وقتی به خانه و همسرش می‌اندیشد، اجاق روشن خانه را تصور می‌کند و حتی انگیزهٔ برگشتن ناگهانی او به خانه بعد از بیست سال نیز به خاطر «آتشی خوب» است که همسرش تـازه آن را روشن کرده.

در اساطیر یونان، نگاه به الوهیت (نگاه ابژه به سوبژهٔ متعالی) تابو است و موجب هلاکـت می‌شود. سمله (Semele) معشوقهٔ زئوس بـا نگـاه بـه سـیمای راسـتین زئـوس کـه صـاعقه‌ای سوزاننده است، می‌میرد (آوید ۸۲-۸۱). بنا بر اساطیر یونان، هر کس مسـتقیم بـه گورگـون‌هـا (Gorgons) نگاه کند، بدل به سنگ (ابژهٔ محض) می‌شود. در *کتاب مقدس* نیز نگاه همسر لوط به پشت سرش هنگام نزول خشم خدا بر قوم لوط او را به ستونی از نمک بدل می‌کند (کتـاب *پیدایش*، ۱۹). و موسی (ع) در هنگام مکالمه با خدا که از میان بوتهٔ مشتعلی بر او متجلی شـده بود «روی خود را پوشانید، زیرا ترسید که به خدا بنگرد.» (کتاب خروج، ۷ :۳).

موتیف نگاه تقریباً در تمام جنبه‌های معرفت‌شناسی آشکار یا ناآشکار دیـده مـی‌شـود: در *کتاب مقدس*، نگاه مکمل آفرینش است. در تمثیل مشهور غار افلاتون که شـرحی بـرای تبیـین هستی است، سویهٔ نگاه ناظر، اهمیت معرفت‌شناسانه می‌یابد. دانایی دیدن (روشـنایی) اسـت و جهل ناتوانی از مشاهده. (جمهور افلاتون، کتاب هفتم). از نظر فلسفی و روانشناسی اندیشـیدن با دیدن تداعی می‌شود. ارسطو اندیشهٔ انتزاعی را نمی‌پذیرد و آن را تصویردار می‌داند.

در فرهنگ غرب که میراث فکری یونان و رم باستان و *کتاب مقدس*، بر آن سـایه افکنـده است، اندیشه و آگاهی با نگاه تبیین شده و رابطهٔ انسان شناسنده و فاعل (انسـان شناسـنده) بـا مورد و مفعول مورد شناسایی (جهان عینی) در دوران مدرنیته بـه صـورت رابطـه ای سـاد-و-مازوخیستی درآمده است. انسان شناسندهٔ مدرن دکارتی انسانی اسـت بینـا، شناسـا، و توانـا بـه شناخت هستی، و «می‌خواهد بر جهان و طبیعت مسلط شود.» (احمدی، ۱۳۸۱، ٦۸).

Archive of SID

www.SID.ir

روایت و نگاه

نگاه در ادبیات تخیلی، عنصری اساسی است. نویسنده شخصیت‌ها، حوادث، و سایر عناصر داستان خود را می‌بیند و به خواننده نشان می‌دهد. خواننده نیز به فراخور نگاه خود و میزان و نوع دریچه‌ای که نویسنده برایش گشوده است، داستان را مشاهده می‌کند. شخصیت‌ها نیز به نوبهٔ خود همدیگر و اتفاقات داستان را می‌بینند و یا از آن‌ها غافل می‌مانند.

راوی یا راویان داستان «زاویهٔ دید» داستان را مشخص می‌کنند و به این ترتیب به بن‌مایه‌های داستان تعیّن می‌بخشند. اگر زاویهٔ دید داستان تغییر کند، بی‌شک محتوا و بن مایه‌های آن نیز تغییر خواهند کرد. داستان محتوایی ثابت و مستقل از نحوهٔ روایت ندارد، همچنان که جهان خارج از ذهن ما نیز نمی‌تواند معنایی مستقل از دریافت ما برای ما داشته باشد.

به تازگی برخی روان‌شناسان شناخت‌گرا و نظریه‌پردازان ادبی و فرهنگی، مطرح کرده‌اند که روایت و یا نقل داستان‌های گوناگون دربارهٔ این که چگونه چیزی به چیز دیگر منجر می‌شود، اصلی‌ترین وسیله‌ایست که به واسطهٔ آن به جهان معنی می‌دهیم. روایت یا داستان‌سرایی تجربیات ما را معنی‌دار می‌کنند و به زندگی ما سامان می‌دهند. (ابرامز ۱۸۲).

گونه های روایی، صرف‌نظر از کم و کیف راوی یا راویانشان، مستلزم مخاطبی آشکار یا ضمنی‌اند که مورد خطاب راوی واقع شده است. در ادبیات روایی رابطهٔ نویسنده یا راوی با خواننده یا مخاطب، دیالکتیکی و پیچیده است. از سویی خواننده فاعلی (سوبژه) است که از داستان نویسنده (به عنوان ابژه یا مفعول) آگاه و بهره مند می‌شود و از سوی دیگر نویسنده خود فاعلی است که مخاطب خود را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و به مفعول (ابژه) بدل می‌کند. نویسنده شهرزادی است که در ظاهر مفعول و ابژهٔ شاه بوده ولی با قصه‌گویی‌اش خود به فاعل تبدیل می‌شود و شاه را دگرگون می‌کند و مفعول خود می‌سازد.

شخصیت‌های داستان‌ها نیز در هم کنشی با یکدیگر، تقابل فاعلی/مفعولی دارند. شخصیت اصلی داستان و یا شخصیتی که خواننده از منظر او واقعیت‌های داستانی را می‌بیند، ضمن این که مفعول و ابژهٔ خواننده است، خود فاعل و سوبژه ای می‌شود که واقعیت‌های داستانی و دیگر شخصیت‌ها را تجربه می‌کند.

هاثورن در «ویکفیلد» زاویهٔ دید بیرونی یا سوم شخص را به کار گرفته که در آن خود نویسنده راوی داستان است. راوی فاعلی است که ویکفیلد را می‌آفریند و می‌بیند و افکار و احساسات و انگیزه‌ها و اعماق روح او را می‌کاود و در اختیار خواننده قرار می‌دهد. نویسنده

Archive of SID

www.SID.ir

ویکفیلد را که فردی به اصطلاح «واقعی» در لندن بوده با روایت دانای مطلق خداگونه از نو می‌سازد و نگران اعمال و تحولات اوست. ویکفیلد داستانی که آفریده و ابژهٔ نویسنده است به نوبهٔ خود درونی‌ای توانا و شناسا (از منظر منطق دکارتی) است و در تمام داستان با نگاهی خداگونه (بی‌آن‌که خود دیده شود) و نگاهی مردانه (Gendered gaze) و جاسوس وار زن (ابژهٔ) خود را می‌پاید، زنی که تا پایان داستان کوچکترین خبری از شوهر مفقودالاثرش ندارد. شوهری که «قلبی سرد» و «عواطف زناشویی» ضعیف دارد و یحتمل زنش را خوب نمی‌شناسد. «آدم زن خود حوا را بشناخت[1] و او حامله شده، قاین را زایید...» (*پیدایش*، ۱: ٤). رابطهٔ این زن و شوهر سرد است و ویکفیلد که در «نیم روز زندگانی خود» به سر می‌برد، هنوز فرزندی ندارد. شاید دلیل مسافرت یا خروج او از خانه این باشد که می‌خواهد از بیرون، خانه و همسرش را ببیند و بشناسد، ببیند و باز بیافریند. در متن داستان تصاویری از «بستر» «تنها و بیهوده» آمده و «کمبود شور و احساس که او منشأ آن را آغوش سرد همسرش می‌داند،» و بهانه‌ای برای تفکیک درونی از برونی به ویکفیلد می‌دهد. ویکفیلد اطلاعی از قصد خود «به زنش یا دوستانش» نمی‌دهد. نگاه او به زنش یک سویه است. به جز «تصویری رویایی» (vision) از او پس از لبخند مرموز خداحافظی ویکفیلد، در مدت بیست سال غیبت، او تنها یک بار بعد از ده سال در اثر ازدحام جمعیت در خیابان با شوهرش برخورد کرده و چشم در چشم او دوخته، اما فقط پس از ترک آن صحنه از دور «نگاهی متحیرانه» به آن سوی خیابان انداخته است. زن ویکفیلد برونی ای است که سیمای پنهان شده ویکفیلد را نمی‌بیند و حتی در تأملاتش خاطرات آن لبخند مرموز هنگام خداحافظی ویکفیلد را «با انبوهی از خیالات و اوهام آمیخته و آن را غریب و مدهش ساخته است.» این جدایی درونی و برونی (من در برابر دیگران) در فلسفهٔ غرب سابقهٔ طولانی دارد[2] و در فلسفهٔ دکارت نیز نمایان است که انسان اندیشمند و آگاه را از موضوع مورد اندیشه (جهان، دیگری) متمایز می‌کند.

یک قرن بعد از ناتانیل هاثورن، شرلی جکسون در «لوییزا، لطفاً به خانه برگرد» زاویهٔ دید

۱- واژه «شناختن» در تورات و در ترجمهٔ فارسی و انگلیسی معنی «نزدیکی کردن» نیز می‌دهد. همچنین در انگیسی واژهٔ «فهمیدن»، «تصور کردن»، «آفریدن» و «آبستن شدن» یکی است: conceive

۲- تمایز درونی و برونی در اغلب مکاتب فلسفی غرب پذیرفته شده، اما به طور ویژه در فلسفهٔ اروپایی مورد تأکید واقع شده. این تمایز از کانت آغاز شده و با فیخته، شلینگ، هگل، و شوپنهاور ادامه می‌یابد. همچنین در فلسفهٔ نیت‌گرا و روانشناسی برنتانو و دیگران و نیز پدیدارشناسی متعالی هوسرل (ر.ک. ***Cambridge Dictionary of Philosophy***، مدخل: subject-object dichotomy)

Archive of SID

www.SID.ir

درونی یا اول شخص را به کار گرفته که در آن راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان است. لوییزا را که راوی داستان است، نمی‌توان با قاطعیت با نویسنده تداعی کرد، و در این میان، نقش نویسنده به عنوان دانای کل و درونی کنار گذاشته شده است. رابطهٔ لوییزا با اعضای خانواده‌اش و دیگران رابطهٔ فاعلی/مفعولی (سوبژه/ابژه) نیست. خانواده‌اش او را جستجو می‌کنند و او نیز آن‌ها را. عکس او در روزنامه‌ها چاپ شده و اخبار و گزارش‌های مربوط به او در رسانه‌ها پخش می‌شود. رویکرد لوییزا در برابر دیده شدن بر عکس ویکفیلد است. او نمی‌خواهد درونی محض باشد. از مردم نمی‌گریزد. در کوچه و بازار پرسه می‌زند و با مردم همیاری دارد. او حتی عکس خود را در روزنامه به صاحبخانه‌اش خانم پیکاک نشان می‌دهد و به شباهت خود و عکس اشاره می‌کند، اما نه خانم پیکاک و نه حتی مادر خودش که در آخر داستان مدت زیادی از نزدیک به او نگاه می‌کند، او را به عنوان لوییزا نمی‌شناسند. خانم پیکاک که نامش طاووس معنی می‌دهد، می‌تواند تداعی‌کنندهٔ آرگوس (Argus) اژدهای صد چشم و اسطورهٔ جاسوسی و مراقبت در اساطیر یونان و رم باشد که بعد از کشته شدنش توسط مرکوری (Mercury) ژونو با آن چشم‌ها دم طاووس را که مرغ مطلوب او بود تزیین کرد. (آوید ٤٨). خانم پیکاک صاحبخانهٔ لوییزاست و در برابر خطرات و مزاحمت‌های احتمالی از طرف مردان، مادرانه از او مراقبت می‌کند.

هاثورن خداگونه، دکارتی، مردسالارانه و مدرن می‌آفریند و می‌بیند، و ویکفیلد خود را که بر صورت خود آفریده است[1] از جهان و دیگران جدا کرده است. اما در داستان شرلی جکسون رابطهٔ فاعل (لوییزا) و مفعول (دیگران) یک طرفه نیست، بلکه پدیدارشناسانه است: لوییزا انسان دوره گذار به پسامدرن است و برای او هویت خود و دیگران نسبی است.[2]

داستان کوتاه گونه‌ای معماوار است. نویسنده یا راوی راز یا معمایی را طرح می‌کنند و در آخر آن را می‌گشایند. واژهٔ عربی معما (معمّی) ریشه در نابینا کردن دارد و این که در پارادوکس ادبیات، نویسنده قهرمان خود و یا خواننده را نابینا و بینا می‌سازد (و یا برعکس، همان گونه که در اسطورهٔ ادیپ دیده می‌شود او را بینا و سپس نابینا می‌سازد.). واژهٔ انگلیسی

۱- هاثورن در متن داستان خود «ویکفیلد» می گوید که این واقعه و طرح گرچه منحصر به فرد است اما چیزی در خود دارد که همدردی نوع انسان را برمی‌انگیزد. هاثورن اعتراف می کند که کاری که ویکفیلد کرده به فکر او نیز خطور کرده و شگفتی او را برانگیخته و خودش را به ذهن او تحمیل کرده.

۲- کاربرد زاویهٔ دید سوم شخص و اول شخص مختص این دو داستان نیست. هاثورن در تمام داستان‌هایش زاویهٔ دید سوم شخص و جکسون نیز تقریبا همواره زاویهٔ دید اول شخص را به کار برده است.

Archive of SID

www.SID.ir

متن (text) از (textile) گرفته شده که بافتنی است. از نظر هستی‌شناسی داستان‌ها متونی پارادوکسیکال اند که واقعیت را می‌بافند و مثل پارچه و لباس هم نشان می‌دهند و هم می‌پوشانند. در داستان‌های «ویکفیلد» و«لوییزا، لطفاً به خانه برگرد» هر دو قهرمان داستان برای پنهان شدن تغییر لباس می‌دهند و این تغییر هویت (disguise) موتیفی رایج در ادبیات تخیلی است.

عنصر زاویهٔ دید (Point of view) در ادبیات تخیلی از استعارهٔ دیدن بهره می‌گیرد. این عنصر در قصه به صورت دانای کل (omniscient) است که در آن نویسنده، خداگونه به عناصر دیگر داستان (شخصیت‌ها، حوادث، درونمایه‌ها) می‌نگرد. اما در داستان کوتاه که گونه‌ای مدرن است زاویهٔ دید متحول و متنوع می‌شود. همان‌گونه که گفته شد، پارادوکس زاویه دید در این است که زاویه دید دانای کل می‌خواهد چشم خواننده را باز کند، اما او را مفعول (ابژه) و منفعل می‌سازد و چشم‌هایش را می‌بندد. قصه نویس شهرزادی است که برای بستن و بازکردن چشمان بی‌خواب شهریار قصه می‌گوید تا او را دگرگون و (از تصمیم زن‌کشی‌اش) منفعل کند، و یا مرکوری که به قصد کشتن آرگوس اژدهای صد چشم با قصه‌گویی هر صد چشم آرگوس را به خواب فرو می‌برد. (آوید ٤٨-٤٤). اما در داستان کوتاه مدرن (و پسامدرن) نویسنده قصد منفعل (ابژه) کردن خواننده را ندارد، بلکه با ارائهٔ زاویهٔ دید دانای محدود (limited omniscient) یا نمایشی، (dramatic/objective) و راوی غیرقابل اعتمادی (unreliable narrator) که درونی محض نیست و خود در متن و بطن ماجراست به خواننده امکان می‌دهد که چشم‌هایش را بیشتر بگشاید، خود ببیند و خود بیافریند.

داستان‌های هاثورن بینابین قصه (سنتی) و داستان کوتاه (مدرن) قرار دارند و از این نظر بیشتر زاویهٔ دید دانای‌کل سوم شخص مفرد در آن‌ها به کار رفته است. قهرمان داستان کوتاه «ویکفیلد»، «مردی که مدت‌های زیادی از چشم همسرش غایب بود» ادیسهٔ مدرنی است که به ظاهر به سفر می‌رود و مدت بیست سال از خانه و همسرش جدا می‌ماند، اما در همان نزدیکی‌هاست و هر روز خانه و همسرش را می‌بیند.

خود ویکفیلد نیز برونی‌ای در دست نویسنده است. هاثورن به عنوان یک راوی خودآگاه (self-conscious narrator) خواننده را هدایت می‌کند تا با هم ویکفیلد غافل را بپایند.

اما در «لوییزا، لطفاً به خانه برگرد» خواننده از خلال گفته‌های لوییزا به دنیا نگاه می‌کند که یک راوی غیرقابل اعتماد و خودافشاگر (self-revealing narrator) است.

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر و نگاه: فاصله و حرکت

درونی با نگاه به برونی آن را می‌آفریند و معنی‌دار می‌کند. طبق تمایز دکارتی درونی و برونی، برای نگاه به برونی فاصله‌ای معقول از آن و نیز حرکت برونی لازم است. مثل رابطه تماشاگر با هنرپیشه‌ها، رقاص‌ها و یا ورزشکاران در میدان و یا اشیاء طبق قوانین حرکتی نیوتنی. حتی تماشای عکس نیز با فاصله و حرکت برونی همراه است. تماشای عکس برونی‌ای مجهول و ناشناس معنی چندانی برای تماشاگر ندارد (به جز تداعی‌هایی که برونی را به چیزی دیگر تشبیه کند). و در تماشای عکس برونی‌ای معلوم تماشاگر آن را به طور ذهنی در حرکت می‌بیند و تأویل می‌کند. در نگاه دکارتی عکس پدیداری است مثل تصویر دوریان گری (*The Picture of Dorian Grey*) اثر اسکار وایلد (Oscar Wilde) که در حال حرکت و تغییر است و درونی (تماشاگر) مثل دوریان گری قهرمان این رمان ثابت و لایتغیر می‌ماند. تصور ما از عکس دیگری و عکس خود عینی نیست، بلکه ذهنی است و تأویل‌پذیر.

ویکفیلد برای دیدن زن، خانه و زندگی‌اش از خانه بیرون می‌رود و آن‌ها را تماشا می‌کند. او با این که سفر کرده است اما از خانه خود زیاد دور نشده و در یک خیابان آن طرف‌تر در منزلی نزدیک جا خوش کرده است. او حرکات زنش را از پشت پنجره می‌پاید و نیز عبور و مرورش را در خیابان، و پیر شدنش را، و در صحنهٔ آخر داستان سایهٔ ناموزون زنش را که در اثر آتشی که روشن می‌شود «چنان شاد می‌رقصد که برازندهٔ بیوه‌ای جاافتاده و سالمند نیست.» اما اگر جای برونی و درونی را عوض کنیم، خانم ویکفیلد (که نامش را نیز از شوهرش می‌گیرد) تنها تصوری که از سیمای ویکفیلد دارد آن نگاه و لبخند مرموز شوهرش بعد از خداحافظی از لای در است «که از خلال خاطراتش از سیمای ویکفیلد بر او سوسو می‌زند.» او سیمای شوهرش را به همان حالت ثابت در تابوت و یا بهشت تصور می‌کند. حتی وقتی یک بار در اثر ازدحام جمعیت در خیابان تن او به تن شوهرش می‌خورد و چشم در چشم هم می‌دوزند باز هم شوهرش را نمی‌شناسد، چون بیش از حد به او نزدیک بوده و انتظار (تأویلی از) دیدن او را نداشته است. اما با وجود تغییرات خانم ویکفیلد و خود ویکفیلد (که خود به عنوان فاعل آن را حس نمی‌کند و راوی دانای مطلق که خود فاعل و ناظری برای ویکفیلد است این تغییر را نشان می‌دهد) آن دو برای همدیگر معنا و هویتی ثابت و مشخص دارند و در انتهای داستان بی‌هیچ اعجاب و اعتراضی همدیگر را کشف می‌کنند. ویکفیلد از خانه بیرون رفته بود تا به آن باز گردد، مثل دکارت که شک او برای اثبات کردن بوده است و فرجام روشنگرانه و خوشبینانهٔ فلسفه‌اش از پیش برای خودش (و دیگران) مشخص. ویکفیلد تنهایی

Archive of SID

www.SID.ir

دکارتی دارد و از نظر اجتماعی منزوی و تقریباً تجریدی است. در برابر تغییرات و تحولات «دیگران» واکنشی عملی نشان نمی‌دهد (بیمار شدن زنش) و فقط ناظر است. می‌کوشد درونی‌ای متعالی و بیرون از نظام اجتماعی باشد.

اما لوییزا در متن جامعه قرار دارد و با دیگران هم کنشی دارد: خانواده‌اش به دنبال اویند و عکس و اخبار او در رسانه‌ها منعکس می‌شود. او بر خلاف ویکفیلد به جاهای مختلف سفر می‌کند و همواره در حال گشتن و حرکت است. عکس او که در روزنامه‌ها چاپ شده معنایی برای دیگران ندارد و حتی وقتی او خود عکس را به خانم پیکاک نشان داده و به شباهت خودش با عکس اشاره می‌کند، باز هم دلالتی بر خود محسوب نمی‌شود. هویت و معنی لوییزا (و نیز مادرش) نسبی است. دو دختر شیاد دیگر که خود را لوییزا جا زده بودند از خود او لوییزاتر می‌شوند، اما مادرش از شناسایی خود او درمی‌ماند. لوییزا پدیده‌ای است که نیاز به تأویل دارد و رابطهٔ نشانه‌شناختی ساختارگرایانه مدرن سوسور (Ferdinand de Saussure) از دال (signifier) و مدلول (signified) و خلق معنی از «تمایز» (difference) دیگر جوابگوی بحران هویت پسامدرن نیست و در داستان پسامدرن جکسون جای تمایز سوسور را «تمایز» (differance) ژاک دریدا (Derrida) گرفته است که در آن تناظر یک به یک بین دال و مدلول جایش را به بازی بین مدلول‌ها داده است.

نتیجه

در یکی از مهم‌ترین نظریات در بارهٔ داستان کوتاه فرانک اکانر ((Frank O'Conor) گفته است که داستان کوتاه با قربانیان زندگی و با طرد شدگان، تنهایان، پریشانحالان، آزاردیدگان و شکست‌خوردگان سروکار دارد. (برگونزی ۲۵۱). برنارد برگونزی معتقد است که داستان کوتاه در ذات گونه‌ای است که واقعیت را قلب و تحریف می‌کند و تصویری مخدوش از جهان ارائه می‌دهد، و اگر در داستان کوتاه به این گونه شخصیت‌ها برمی‌خوریم بیشتر نه به خاطر خلق و خوی نویسنده که به خاطر محدودیت‌های خاص این گونه است، و نویسندهٔ داستان کوتاه وادار می‌شود که دنیا را به طور خاصی ببیند و گرایش به این دارد که تجربه را به سوی عناصر شکست خوردن و طرد شدگی سوق دهد. (برگونزی ۲۵۲). اگر نظر برگونزی را بپذیریم شاید بتوان گفت که داستان کوتاه با هبوط یافتگان سر و کار دارد و خود نیز ژانری هبوط یافته است.

«ویکفیلد» و «لوییزا، لطفاً به خانه برگرد» هر دو با قربانیان زندگی سر و کار دارند اما در

Archive of SID

www.SID.ir

حالی که هاثورن قربانیان (یا همان به اصطلاح قهرمانان) داستان‌هایش را به طور عقلانی انتخاب می‌کند، شرلی جکسون در این کارگاه به «قرعه‌کشی» (Lottery) متوسل می‌شود و لوییزاهای او اغلب اتفاقی‌اند.

در مقایسه با طرح این دو داستان نیز می‌توان گفت که «ویکفیلد» همچون قصه‌ها و داستان‌های سنتی آغاز و پایانی دارد و این نکته‌ای است که به نظر گرماس (A. J. Greimas) آن را از «جهان واقعی» جدا می‌کند. «گاه به نظر می‌رسد که پاری از داستان‌ها پایانی ندارند، اما این خیال و تصور خواننده است که پایان را نمی‌پذیرد و نه واقعیت خود داستان.» (احمدی ۱۳۷۰، ١٦٤). از منظر هستی‌شناسی گونهٔ روایی به طور اعم و داستان کوتاه سنتی به طور اخص خواننده را از «جهان واقعی» جدا می‌کنند و بنابراین (به گفته افلاتون) ممکن است تصویری مخدوش از واقعیت‌ها ارائه دهند، همانگونه که در پایان خوش، ناگهانی، و فشردهٔ «ویکفیلد» آمده است، هر چند موضوع «ویکفیلد» «واقعی» بوده باشد. اما داستان «لوییزا، لطفاً به خانه برگرد» با این که طرحی غریب و به اصطلاح گروتسک یا سوررئال دارد، به این واقعیت پسامدرن وفادار است که نیمه تمام بماند و یا طرحی به اصطلاح حلقوی داشته باشد. عدم قطعیت در هویت شخصیت‌ها، معناها و روش‌های زندگی، و طرح داستانی در «لوییزا، لطفاً به خانه برگرد» آن را به ارائه ای پسامدرن از هستی بدل کرده است.

Bibliography

Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms.* NY: Thomson Wadsworth.

Ahmadi, Babak. (1370/1991). *Sakhtar va Taavil-e- Matn (Structure and Interpretation of the Text)*. Tehran: Markaz Publications.

--. (1381/2002). *Heidegger va Porsesh-e- Boniadin (Heidegger and the Basic Question).* Tehran: Markaz Publications

Bergonzi, Bernard. (1972). *The Situation of the Novel.* England: Penguin Books Ltd.

Bressler, Charles E. (2007). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Pearson Education, Inc.

Bulfinch, Thomas. (1959). *Bulfinch's Mythology*. New York: Dell Publishing Co.

Fritjof Capra. (1982). *The Turning Point: Science, Society, and the Rising Culture.* Translated by Ali Akbar Kasmaee. Tehran: Keyhan Newspaper.

Guerin, Wilfred L. et al. (2005). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. (5th ed.). New York: Oxford University Press.

Archive of SID

www.SID.ir

Hawthorne, Nathaniel. (1965). *Twice Told Tales.* New York: Airmont Publishing Co.

Homer. (1371/1992). *Odiseh (Odyssey).* Translated by Saeed Nafisi. Tehran: Elmi-Farhangi Publications.

Jackson, Shirley. (1960). *Come Along With Me.* USA: Penguin Books Ltd.

Ketab-e Mogaddas (The Bible). (2009). Tehran: Ilam Publications.

Mahdipour, Alireza. (2009). *Reading between the Paragraphs: A Practical Guide to Short Stories*. USA: VDM Verlag Dr Muller Aktiengesellschaft & Co.

March-Russell, Paul. (2009). *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Ovid. (1967). *Metamorphoses.* USA: Penguin Books Ltd.

Plato. (1368/1989). *Jomhoor (Republic).* Translated by Foad Rouhani. Tehran: Elmi-Farhanghi Publications.

Sayyedi, Vahideh. (1377/1998). "Dosooyeghi-e- simaye Revayatgar dar Hezar-o-yek Shab va Wuthering Heights." Mashhad: Majalleh Daneshgah Ferdosi, Shomare Avval va Dovvom. (Journal of the Faculty of Humanities of Ferdowsi University, Numbers 1 & 2.

Stone, Wilfred Healey, *et al*. (1983). *The Short Story: An Introduction.* Translated by Hasan Afshar. Tehran: Nashr-e-Markaz.

Archive of SID

www.SID.ir