فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال دوم، شماره سوم، بهار ۱۳۹۳، صفحات ۱۰۸-۹۱

رمزگان‌شناسیِ «حیوان» در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور

نسرین فقیه ملک مرزبان*، طاهره کریمی**

دریافت مقاله:
۱۳۹۳/۱۱/۱۱
پذیرش:
۱۳۹۴/۲/۶

چکیده

در این مقاله با رویکردی نشانه‌شناختی مبتنی بر مطالعهٔ رمزگان‌ها به تحلیل چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور پرداخته می‌شود. این نوع از تحلیل در قالب تحلیل رمزگانی‌ای صورت می‌گیرد که بارت آنها را در پنج دسته مطرح کرده است. از میان این پنج دسته، سه دستهٔ رمزگان‌های دالی، نمادین و فرهنگیِ بارت برای تحلیل حاضر در نظر گرفته شده است. در این جستار، شش داستان کوتاهِ «سایه‌ای از سایه‌های غار»، «خمیازه در آینه»، «بشکن دندان سنگی را»، «مومیا و عسل»، «شرق بنفشه» و «ناربانو» از مجموعه داستان‌های *سایه‌های غار*، *مومیا و عسل* و *شرق بنفشه* برای بررسی انتخاب شده است. در این داستان‌ها، حیوانات به مثابهٔ رمزگان‌هایی مهم طرح شده‌اند و بسته به جایگاه متن، طیفِ گونه‌گونی از رمزگان‌های دالی، نمادین و فرهنگی را نشان می‌دهند. این پژوهش با روشِ توصیفی_ تحلیلی انجام شده و بر آن است که به جای پرداختن به درون‌مایه‌ها و معنای کلی اثر، «معنا» را به‌واسطهٔ ساختار نشانه‌های وابسته به یکدیگر و رمزگان‌ها به دست آورد و مشخص سازد که چگونه رمزگان‌های مختلف در راستای بازنماییِ «تقابل و تشابه انسان و حیوان» فعّال می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، رمزگان، حیوانات، داستانِ کوتاه، شهریار مندنی‌پور.

---

*دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا(س).

**دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س) (نویسنده مسئول). a_thinker۱۰۷@yahoo.com

مقدمه

در نشانه‌شناسی ادبی، معنا به واسطهٔ ساختار نشانــه‌های وابسته به یکدیگر، رمزگان‌ها و قراردادها تولید می‌شود. رمزگان مسئله‌ای بنیادی در نشانه‌شناسی است؛ معنای نشانه به رمزی که در آن قرار گرفته بستگی دارد. رمزگان چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها معنا می‌یابند. از این‌رو، نمی‌توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست، نشانه نامید. تفسیر معانی مرسوم نشانه‌ها مستلزم آشنایی با مجموعه‌های مناسبی از قراردادهاست. رمزگان نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و به این ترتیب، باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌شود. (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱) از سوی دیگر، رمزگان نشان‌دهندهٔ بُعد اجتماعی نشانه‌هاست. در واقع، رمز مجموعه‌ای از فرآیندها است که افرادی که در یک چارچوب فرهنگی عمل می‌کنند، قادر به درکِ آن هستند. بنابراین، وقتی نشانه‌شناسان به مطالعهٔ فرآیندهای فرهنگی می‌پردازند با کنش‌های معنادار اعضای یک فرهنگ به منزلهٔ نشانه روبه‌رو می‌شوند و تلاش می‌کنند تا در چارچوبِ نظام‌های دلالتی رمزها، فرآیندهای تولید معنا در یک فرهنگ خاص را درک کنند. (همان: ۲۲۲) رمزگان، نظامی فراگیر و اجتماعی شده از قراردادهای حوزهٔ نشانه‌هاست که لایه‌های متن به واسطهٔ قراردادهای یک رمزگان متمایز دریافت می‌شود. همچنین در یک متن با تعامل میانِ معناهای متفاوت و تعاملِ چند سویه میان رمزگان‌های گوناگون روبه‌رو هستیم که باعثِ ایجاد تکثر معنایی می‌شود. (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۷– ۱۴۴)

شهریار مندنی‌پور[1] از نسل داستان‌نویسان پس از انقلاب است و در میانِ این نسل جایگاهِ برجسته‌ای دارد. او اگرچه رمانی دوجلدی به نام *دلِ دلدادگی* را نوشته، اما بیشترین حجم آثارش را داستان کوتاه (شش مجموعه) تشکیل می‌دهد. در این مقاله، ترتیبِ داستان‌های کوتاه مندنی‌پور براساسِ زمان چاپِ آنهاست و هر دو داستان از یک مجموعه انتخاب شده است. سببِ این گزینش نیز آن است که در این داستان‌ها، «حیوان»ها به مثابهٔ رمزگان‌هایی مهم دوشادوش شخصیت‌ها و وقایعِ داستان مطرح هستند. تحلیلِ شخصیت‌های حیوانی از منظر نشانه‌شناسی یکی از ضرورت‌های مهم در نقد ادبی امروز است و هدف از این پژوهش، بررسی نظامی از نشانه‌های سازمان‌یافتهٔ متن و ادراکِ معانی ضمنی داستان است که در پوششی از رمزگان‌های مختلف شکل گرفته است.

پیشینهٔ مطالعات

در باب نقــد و تحلیــل آثــار منــدنی پــور، کتــاب مستقلی که به تحلیل و بررسی آثــار وی بپــردازد، وجود ندارد. تنها در چند کتاب مطالب پراکنده‌ای به صورت نقد وگفت‌وگــو درج شــده اســت. در کتابِ *صد سال داستان‌نویسیِ* حســن میرعابــدینی به پاره‌ای از آثار مندنی‌پور از جمله *سایه‌های غار*، *هشتمین روز زمین* و چند داستان دیگر اشاره‌های قابل تأملی شده است. اما این کتاب داستان‌هــایی را که تا سال ۱۳۷۴ چاپ شــده، نقــد و بررســی کرده است. بیشتر داستان‌های مندنی‌پــور از ســال ۱۳۷۵ به بعد منتشر شده اســت. *آینــه‌هــا* از الهــام مهویزانی (۱۳۷۶) کتابِ دیگری است که نگارنده

در آن به نقدِ آثار چندی از نویسندگان از جمله مندنی‌پور پرداخته است. مهویزانی دو مجموعهٔ *سایه‌های غار* و *هشتمین روز زمین* را نقدِ توصیفی کرده است. هلن اولیایی‌نیا (۱۳۷۹) نیز در کتابِ *داستان کوتاه* در آینهٔ نقد در بررسی چند داستان مندنی‌پور از چنین نقدی استفاده کرده است. کتابِ *نسل سوم داستان‌نویسی* اثر یوسف علیخانی (۱۳۸۰) نیز شامل گفت‌وگوی مؤلف با مندنی‌پور در حوزهٔ ادبیات داستانی و اشاره به چند داستان نویسنده است.

در دههٔ ۸۰ دو پایان‌نامه دربارهٔ آثار مندنی‌پور تألیف شده است. نخست، پایان‌نامه‌ای با عنوانِ «نقد و بررسی آثار شهریار مندنی‌پور» *(بردوئی، ۱۳۸۴)* که تحقیقی همراه با جزئیات دقیق و به شیوهٔ تفصیلی است و دیگر پایان‌نامه‌ای با عنوانِ «شخصیت و شخصیت‌پردازی در آثار مندنی‌پور» (کریمی، ۱۳۸۶) است که یکی از عناصر داستان را در تمامِ داستان‌های کوتاه مندنی‌پور تحلیل کرده است[۲]. همچنین یادداشت‌هایی دربارهٔ داستان‌های مندنی‌پور نوشته شده است که صرفاً در حدّ توضیح و معرفی اثر یا خوش‌آمد و بدآمد منتقد از اثر باقی مانده‌اند.

افزون بر موارد فوق، چندین مقاله نیز به رشتهٔ تحریر درآمده که خلاصهٔ داستان‌ها، معرفی آنها و تحلیل چند داستان از آن جمله است. مجموعِ این یادداشت‌ها و نقدها فاقد چارچوبِ نظری و ابزار تحلیلی مشخصی برای بررسی آثار مندنی‌پور است. اما در پژوهش‌های اخیر دو مقاله وجود دارد که توصیفی نبوده و دارای چارچوب نظری مشخص هستند. نخست مقالهٔ «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور» (رستمی، ۱۳۸۹) که براساس نظریهٔ باختین دربارهٔ «صدا»، به این نتیجه دست می‌یابد که مندنی‌پور در ایجاد صدا در داستان موفق عمل نکرده است. برخلافِ ظاهرِ چند صدایی برخی داستان‌ها، صدای نویسنده در لابه‌لای متن و از زبانِ شخصیت‌ها شنیده می‌شود و میزانی از این نقص به گزینش زاویه دید باز می‌گردد. با گذر زمان نیز نویسنده به خودگویی بیشتری دچار شده است. مقالهٔ دوّم، با عنوانِ «بینامتنیّت در شرق بنفشه»[۳] (حیدری و دارابی، ۱۳۹۲) جنبه‌های بینامتنی این داستان را با متونِ دیگری (*دیوان حافظ*، *دیوان شمس*، *تذکرةالاولیا* و جز آن) که در داستان نام برده می‌شود، بررسی می‌کند. به ظنّ نگارندگان، انگیزهٔ مندنی‌پور از به وجود آوردن عمدی این مجموعه از روابط بینامتنی، ایجادِ یک نظام معنایی در جهتِ رسیدن به مفهومی عرفانی در متن است.

آنچه نگارندگانِ این سطور را به نوشتن بر می‌انگیزد، ارائهٔ تصویری تازه از متن و شیوهٔ تحلیل متن از منظر نشانه‌شناسی است که در مورد آثار مندنی‌پور شاید نخستین پژوهش در این زمینه باشد.

رمزگان‌ها

نشانه‌شناسان به طور کلی رمزها را برحسب معیارهای خاص به دسته‌های متفاوتی تقسیم می‌کنند. یکی از این طبقه‌بندی‌ها متعلق به بارت است. به باور بارت، هر متنی از به هم بافته شدن پنج رمزگان برای ایجاد دلالت‌های متنی ساخته می‌شود: رمزگان هرمنوتیکی، رمزگان کنشی، رمزگان دالی،

رمزگان نمادین و رمزگان فرهنگی (ارجاعی). با بازگشایی این رمزگان‌های می‌توان معنای درونی متن را دریافت کرد. (Barthes, ۱۹۷۰: ۱۸) رمزگان‌های هرمنوتیکی و کنشی به زنجیرهٔ زمانی روایت مربوط هستند که به مثابهٔ بخشی از داستان، پیرنگ را به جلو یا عقب حرکت می‌دهند. سه رمزگانِ دیگر خارج از ساختِ زمانی عمل می‌کنند و چندان ارتباطی به ترتیبِ زمانی حوادث و وقایع ندارند. بر این اساس، در تحلیلِ داستان‌های مندنی‌پور به بررسی سه رمزگانِ دالی، نمادین و فرهنگی پرداخته می‌شود و از دو رمزگانِ دیگر (هرمنوتیکی و کنشی) که خارج از بحثِ محوری «حیوانات» هستند، خودداری می‌شود.

۱. رمزگان معنایی یا دالی

رمزگانِ دالی[۱] به سامان‌دهیِ نوع خاصی از دال‌ها می‌پردازد که دارای معنایی افزوده بر معنای تحت‌اللفظی هستند؛ معنایی متداعی که با توجه به نظامِ موجود در متن حاصل می‌شود. این رمزگان تداعیِ شخصیت، مکان یا اشیاء را به همراه دارد. به باور بارت، این رمزگان واحد دال است و بر داده‌هایی تکیه می‌کند که متن به منظور ایجاد مفاهیمِ انتزاعی پیشنهاد می‌کند. (صادقی، ۱۳۹۲: ۱۷۴) این رمزگان به واسطهٔ توصیف اشیای مادی برای فعال کردن اشیای غیر مادی در ذهن امکان نشان دادن به جای گفتن را فراهم می‌سازد (همان) و در اصل، شیوه‌ای است که در آن مخاطب معناها را براساس نظامی از نمادها و نشانه‌ها استنتاج می‌کند. در این رمزگان بیشتر بر دلالت‌های روانی، احساسی و خصلت‌نما تأکید می‌شود. (Barthes, ۱۹۷۰: ۱۸) برای نمونه، در داستانِ *مومیا و عسل* برای اینکه بگوید عروس خانواده عشوه‌گر و تند و تیز بود، از دال‌هایی چون لغزیدن، خیزش و نیش زدن مار استفاده می‌کند: «موهای خیس از عرقش، بر شانه‌هایش می‌لغزیدند و پیچشِ آنها با خیزی نیش‌زننده باز می‌شد». (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۷۱-۷۰)

۲. رمزگان نمادین

ترکیب‌بندی‌های خاصی به طور منظم در متن تکرار می‌شوند و به صورت ترکیب‌بندی غالب درمی‌آیند که یک واحد- واژه با واحدی دیگر در تقابل قرار می‌گیرد و در نتیجهٔ همنشینی این دو تقابل، ساختی نمادین ایجاد می‌شود. (Barthes, ۱۹۷۰: ۱۹) به بیان ساده‌تر، رمزگانِ نمادین[۲] یعنی چگونه یک متن در قالبِ تقابل‌های دوگانه سامان می‌یابد. در واقع، این رمزگان به الگوهای متضاد و متقابلی اشاره می‌کند که در یک متن قابل مشاهده است. باید توجه داشت که این رمزگان تنها در قالبِ مجاز[۳] امکانِ بازنمایی در متن را دارد. برای نمونه، تقابلِ دوگانهٔ انسان/ حیوان (رمزگان نمادین) در داستانِ «سایه‌ای از سایه‌های غار»، باعث شکل‌گیری ساختاری دوگانه در روایت شده است.

۳. رمزگانِ فرهنگی (ارجاعی)

دلالت این رمزگان بر معنایی است که بیرون از متن قرار دارد و به دانشِ عمومی (هنر، پزشکی، سیاست، ادبیات و جز آن) مربوط می‌شود. رمزگانِ

---

۱. The Semantic code
۲. The Symbolic code
۳. Mmetonymy

فرهنگی قلمروِ اسطوره‌شناسی و ایدئولوژی است. (Barthes, ۱۹۷۰: ۱۸) درهم بافته شدن مرجع‌ها در این رمزگان، حسّ واقعیت را در متن به وجود می‌آورد، زیرا خودِ این افکار باورهای «طبیعی» و موجه فرهنگی هستند. درواقع، این باورها را همگان به طور طبیعی می‌دانند. (کوارد و الیس، ۱۳۸۰: ۱۸۱) بارت یادآور می‌شود که همهٔ رمزگان‌ها از یک نظر فرهنگی‌اند؛ اگرچه منظور از رمزگانِ فرهنگی[۴]، رمزگان‌هایی است که «اساس یک گفتمان را در مرجعیتی علمی یا اخلاقی استوار می‌کنند» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۸)، اما برای درکِ معنای رمزگان‌های دیگر، باید آنها را در قالبِ این رمزگانِ کلی که عبارت است از بافتار خاص فرهنگی –اجتماعی، سامان داد و معناکاوی کرد. بنابراین، اگر بخواهیم یک متن را رمزگشایی کنیم، در ابتدا باید واحدهای کمینهٔ معنایی و نیز تقابل‌های دوتایی را که از عواملِ عمدهٔ معنامند کردن متن هستند، استخراج کنیم، سپس با قرار دادن آنها در بافتار گستردهٔ اجتماعی‌شان، دلالت‌های ضمنی آنها را درک و استنباط کنیم. در داستانِ «بشکن دندان سنگی را» سگ به مثابهٔ یک رمزگان فرهنگی است که پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی آن برای تفسیر داستان به کار می‌رود. به سبب گستردگی و حجمِ تحلیل‌ها، خلاصهٔ هر داستان، ضمن تحلیل‌ها و همزمان با آنها بیان می‌شود.

تحلیل داستان‌ها

۱. «باغ‌وحش» در داستانِ *سایه‌ای از سایه‌های غار*

در داستانِ *سایه‌ای از سایه‌های غار*» شخصیت اصلی پیرمردی ۶۵ ساله به نام آقای فروانه[۵] است که درست روبه‌روی ساختمان او باغ‌وحشی وجود دارد. به گفتهٔ راوی (یکی از همسایگان)، فروانه که فردی با تجربه، فرهیخته و قابل اعتنا است، از جماعتِ انسان‌ها دوری می‌جوید، چه رسد به اینکه با حیوانات محشور شود. همسایگی فروانه با باغ‌وحش، و وحشت دائمی او از اینکه خوی حیوانات مانند بوی ناخوشایند آنان ممکن است انسان‌ها را مورد هجوم قرار دهد، دغدغه‌ای است که فکر او را پیوسته به خودش مشغول داشته است. به باور فروانه، انسان زمانی انسان شد که از دنیای وحش فاصله گرفت و کنار کشید. اکنون بوی حیوانی که از باغ‌وحش سرایت کرده و تمامِ محله و ساختمان‌ها را محاصره کرده است، ناقلِ دعوت حیوانات و مأمور ایجاد تماس دوباره است. (مندنی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۵) در این باغ وحش حیوانات مختلفی وجود دارد که وصف‌شان، به تدریج در لابه‌لای روایت بیان می‌شود: لاشخور، شیر، خرس، کرگدن، فلامینگو، آهو، کفتار، عقاب و کرکس. در برخی مواقع نیز مقایسهٔ تشبیهی بین یکی از حیوانات و شخصیت فروانه طرح می‌شود. شیر، کرگدن و طوطی مثل خود فروانه پیر، خسته و بی‌حوصله‌اند و گاهی رفتارهایشان برخلاف رفتار بقیهٔ حیوانات است. (همان: ۱۸)

فروانه فردی است که پیش از انتقال باغ وحش، هر تعداد کتابی که می‌توانسته، دربارهٔ حیوانات و عادات و رفتارشان خریداری کرده و خوانده است و البته این کار را نه به سبب علاقه به دنیای حیوانات که برای شناخت و نفرت

---

٤. The Cultural Code
٥. Farvāne

بیشتر انجام داده است. او بر این باور است که «انسان موجود دو وجهیِ ترحم‌برانگیزی است؛ یک نیمه از وجود او به حیاتِ اجتماعی متمایل و نیمهٔ دیگر حرم انزواطلبِ غریزه را ترجیح می‌دهد». (منـدنی‌پـور، ۱۳۶۸: ۸، ۹) او به «طبیعتِ منهای حیوانات اعتقاد دارد. به گمان او بشریّت به چنان غنایی رسیده که دیگر به دنیای وحش احتیاجی نیست» (همان: ۱۳) و «اگر ذریّهٔ انسان و تولهٔ یک گرگ فرضاً در شرایطِ مساوی در محیطی بسته با هم رشد و نمو کنند، کدام یک خصال آن دیگری را کسب خواهد کرد؟... [این] انسان است که هویّت خود را از دست می‌دهد؛ چون غرایز حیوانات چنان استحکام و اقتداری دارد که هرگز تحتِ نفوذ رفتار دیگری قرار نمی‌گیرد». (همان: ۱۵)

از گفته‌ها و رفتارهای فروانه چنین بر می‌آید که فردی وسواسی و همواره نگران در موردِ کابوس مخدوش شدن مرز میان انسانیّت و سبعیّت است. از ابتدای سدهٔ بیستم که سوسور[۶] زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی را تعریف کرد و زبان را یک ساختار یا نظام دانست، مسئلهٔ رابطهٔ متقابل نیز مطرح شد و در این روابط بود که معنا شکل می‌گرفت. هستی و نیستی، روز و شب، فرهنگ و طبیعت، اینجا و آنجا و جز آن. شناختِ این تفاوت‌ها جهان را معنادار ساخت. تقابلِ انسان و حیوان نیز یکی دیگر از تقابل‌های کلانی است که البته در طولِ تاریخ پیوسته مورد بحث بوده است. تقابلِ دوگانهٔ انسان/ حیوان (رمزگان نمادین) در روایت، باعث شکل‌گیری ساختاری دوگانه در داستان می‌شود. از جمله فروانه/ شیرِ پیر، فروانه/ کرگدن، باغ‌حش/ آپارتمان، قفس/ اتاق.

فروانه هر تمهیدی را به کار می‌گیرد تا از گزندِ حیوانات مصون بماند. او علیه باغ‌وحش استشهادِ محلی فراهم می‌کند اما به سرانجامی نمی‌رسد، چراکه در آخر خودش پای برگه را امضا نمی‌کند. این کار او نشان می‌دهد که شخصیتش در حال تغییر و شدن است. پس از آن، پنجره‌ها و در آپارتمان را با میله‌های محافظ فلزی ـشبیه قفس‌های باغ‌وحشـ می‌پوشاند تا این حیوانات موذی و نفرت‌انگیز به حریم او وارد نشوند. او مرتب از بوی تعفّن آنها شکایت دارد. این فلسفه و نگرش و وسواس دقیقاً تبدیل به همان چیزی می‌شود که آقای فروانه از آن می‌ترسد؛ موجودی که خود را در قفسِ آپارتمان محبوس می‌کند و در معرضِ تماشای حیوانات باغ‌وحش قرار می‌گیرد و بدین‌سان مطایبهٔ زیبای داستان کامل می‌شود: آقای فروانه در جدال با سبعیّت، مغلوب می‌شود. درست چند روز پس از مرگِ طبیعی فروانه در بسترش، بوی متعفّن او بر بوی دائمی باغ‌وحش چیره می‌شود تا همسایگانش، تازه به مرگ او پی می‌برند.

شخصیت اصلی داستان نامی دارد که براساس هویت او انتخاب شده است. در فرهنگ لغت ذیل این واژه آمده است: «فروانه [farvāne] همان پروانه [parvāne] سیاه گوش‌پستانداری است گوشتخوار از تیره گربه‌سانان از جنس یوزپلنگ.» این وجه معنایی متناسب با روح حیوانی انسان‌ها است، و از سوی دیگر، «یک فرد از تیره پروانگان جزء ردهٔ حشرات که گونه‌ها و

---

۶. Ferdinand de Saussure

اقسام متعدد دارد». (معین، ۱۳۶۲: ۷۶۲/۱– ۷۶۱) این وجه معنایی نیز با لایهٔ دیگری از داستان تناسبی ویژه دارد. پروانه حشره‌ای است که دچار دگردیسی می‌شود؛ آقای فروانه (رمزگان دالی) نیز در طول داستان دچار تغییر و تحول می‌شود. چنان‌که آمد در جای جای داستان، فروانه به حیوانات تشبیه شده است. در آخر، انسانی چون «فروانه» که مدّعی شدید انسانیّت و تمایز مرز انسان و حیوان است، به حیوانی در قفس تبدیل - شده و بوی تعفّن او همه جا را فرا می‌گیرد.

«داستان یادآورِ مضمون داستانِ کوتاه کافکا به نامِ «هنرمند گرسنگی» است که جای انسان هنرمند را حیوانی درنده پر می‌کند؛ بدون اینکه کسی از فقدانِ انسان دچار اندوه شود. بدین ترتیب، فروانه که خود از تصور هبوط از شأن و هویت انسانی بر خود می‌لرزید، به حیواناتِ غار می‌پیوندد و خود سایه‌ای از سایه‌های غار می‌شود». (اولیایی‌نیا، ۱۳۷۹: ۲۷۶– ۲۷۵)

۲. «مورچگان» در داستانِ *خمیازه در آینه*

در داستان *خمیازه در آب*، در کنار آقای ستایش که شخصیت اصلی است، آقای یولاف دوستش نیز حضور دارد که در منزلِ ستایش، با یکدیگر به گفت‌وگو و ذکر خاطرات می‌نشینند. داستان با توصیفِ تلاش یک مورچه برای ادامهٔ زندگی و سپس مرگ او، آغاز می‌شود. به دنبال این صحنه بلافاصله آقای ستایش معرفی می‌شود که پیر و فرتوت است. او در حالی که از بیماری‌های این دوره از زندگی رنج می‌برد، وضعیتی مشابه مورچهٔ له شده دارد. تصویر مورچه چندین‌بار در داستان تکرار می‌شود. تلاش بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر مورچگان و نظم و قاعده‌ای که ستایش به آن اشاره می‌کند، مقایسه‌ای ضمنی است با خانواده‌اش که آنها را در زیر آوار ناشی از زلزله از دست داده است:

«مورچه‌ها نمی‌میرند، هر چقدر که آوار سنگین باشد، به زودی نقب خود را به سطح می‌رسانند، به آفتاب و هوا و باز با شاخک‌هایشان به جست وجو می‌پردازند، جست‌وجوی تمام نشدنی و خستگی‌ناپذیر که همیشه کند و برای همیشه ادامه داشته است». (مندنی‌پور، ۱۳۶۸: ۴۸)

تکرار تصویر اولیهٔ داستان که بُعدی نمادین به خود می‌گیرد، همچنان ادامه یافته و دیدگاه فلسفی خاصی را مطرح می‌کند که شایان تعمق است. ستایش می‌گوید:

«من به نظم زندگی مورچه‌ها ایمون دارم، می‌دونن چی می‌خوان و وظیفه هرکدوم معینه. هیچ وقت درموندگی حالا چه کار بکنم رو ندارن، قانونشون آهنینه و تو بند این نیسن که وضعی به وجود بیارن که مجبور بشن عادت رو عوض کنن، همین چیزی که ما رو عذاب می‌ده. یه قاعده کل به جای اونا فکر می‌کنه و دستور می‌ده. با یه ارتباط پنهونی با تک تکشون». (همان: ۵۸)

ستایش آخرین روزهای حیاتش را می‌گذراند و مانند قربانیانِ عنکبوت، اسیر تارهای خاطره است. دلهرهٔ کنونی پیرمرد ناشی از واقعه‌ای است که در گذشته روی داده و او را از درون ویران کرده است. هر رویدادی او را به کابوس فرو ریختنِ سقف در جریان زلزله باز می‌گرداند. حتی وقتی دوستش به سراغش می‌آید، و از هر

دری با هم صحبت می‌کنند، ذهن هر دو درگیر آن واقعه است. داستان به کندی پیش می‌رود. نویسنده با جزءنگاری رخوتی به نثر می‌دهد تا خستگی روحی وکسالتِ پیرمرد و رخوت بعد از ظهر شهر کوچک جنوبی را توصیف کند. در آخرین صفحات، داستان رازگشایی می‌شود: او نیمه شب، به هنگام وقوع زلزله به حیاطِ خانه گریخته و تلاشی برای نجاتِ زن و بچه‌هایش نکرده است و حالا گذشته را مرور می‌کند تا به «گناه» خود اعتراف کند. بنابراین، نامِ ستایش (رمزگان دالی) مفهومی طنزآلود دارد. معنای لغوی ستایش همان تمجید و تحسین است و این معنا با عملکرد و رفتار آقای ستایش متضاد است. او از یک طرف با خواهرزنش سر و سرّی داشته و از طرف دیگر شبِ زلزله خانواده‌اش را زیر آوار تنها گذاشته است. او پس از این حادثه، مدام دچار عذاب وجدان می‌شود و خود را غیرقابلِ ستایش می‌داند.

تأکیدِ این داستان بر کشمکش‌های درونی است. آقای ستایش به خانواده‌اش خیانت کرده و در شبِ زلزله بدون کمک کردن به آنها، به حیاط خانه پناه برده است. بر اثر همین اتفاق، او دچار یک کشمکش ذهنی عمیق است. او در پی توازی و قرینه‌سازی میان انسان و حیوان (رمزگان نمادین) است و نهایتاً به این نظریه می‌رسد که جامعهٔ مورچگان برتر از جامعهٔ انسانی است.

«... از آن پس مورچه‌ها در افکار ستایش مقامِ احترام‌آمیزی به خود گرفتند. در قدرت و پیروزی نامشهود آنها راز سر به مهری را احساس کرد و حتی معنی جاودانگی، تا آن حد که بی‌هیچ شبهه معتقد شد نوع برتر زمین، مورچگان هستند». (مندنی‌پور، ۱۳۶۸: ۴۸)

۳. «سگ» در داستانِ *بشکن دندانِ سنگی را*

در داستانِ *بشکن دندانِ سنگی را* شخصیت اصلی مردی است که نام ندارد. روایت از زبان نامزد او و خواندن نامه‌های مرد نقل می‌شود. مرد، فردی معمولی مثل تمام مردم بوده؛ سربازی که در روستای دورافتاده‌ای به نام «گوراب» خدمت می‌کرده است. او در آغاز در اتاقی در روستا زندگی می‌کند و روستاییان را به سبب ماندن در این روستای ویران، خشک و قحطی‌زده که حتی خاکش هم پوسیده است، سرزنش می‌کند. دلش از مردمی که برای برداشت محصولِ اندکی- که گندم‌هایش به طرز تحقیرکننده‌ای تنک و کوتاهند- به انتظار نشسته‌اند، می‌گیرد. از اینکه هر چاهِ آبی که حفر می‌شود، به گِل می‌نشیند و ساکنان این منطقه هنوز از این زمین دست بر نمی‌دارند، از اینکه تمام بدبختی‌ها و کاستی‌های زندگی‌شان را با اعتقاداتِ خرافی خود توجیه می‌کنند و به او که بنا است سپاهِ ترویج آبادانی باشد توجهی نمی‌کنند، از اینکه دخترانِ کوچک خود را به عرب‌های پولدار می‌فروشند، از اینکه با زنان خود چون حیوان رفتار می‌کنند و بر خود می‌بالند[۴] و از اینکه او را مسبب بدبختی می‌دانند چون از سگ بی‌گناهی که به او پناه آورده است، حمایت می‌کند تا به دست آنها نیفتد و سگ را به جرم هاری، که خودشان بدان نسبت داده‌اند، قصابی نکنند، از همهٔ این مسائل رنج می‌برد. به نظر مرد روزهای گوراب آخرالزمان دنیا است. اما او با گذر زمان دچار تغییر و تحول

می‌شود، دیگر خیالِ بازگشت از سرش می‌پرد، منزوی می‌شود و به سردابهٔ تاریک روستا پناه می‌برد. راوی – نامزدِ مرد– می‌گوید:

«وقتی اینجا بود، مردم‌گریزی ازش ندیده بودم. ساده و ساکت بود ولی با من خجالتش ریخته بود. شر و شور داشت، مطمئن بودم که اگر بیفتد توی خط زندگی، حسابی خودش را می‌کشد بالا... بعد همین مرد چنان از زمین و زمان گریزان می‌شود که می‌نویسد دیگر تحمل نور را هم ندارد، آفتاب می‌تابد که کورش کند». (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۱۴)

در این داستان، شخصیتی حیوانی نیز حضور دارد؛ یک سگ که در همه جا چون شبحی مرد را دنبال می‌کند. مردم در پی کشتنِ سگ بر می‌آیند و او را مجروح می‌کنند، اما مرد سگِ زخمی را به نوعی پناه می‌دهد و سوگند می‌خورد که مخفیگاهِ او را افشا نکند و با این کار دشمنی اهالی ده را برای خود می‌خرد. قهرمانِ داستان دائم از سگ حرف می‌زند:

«از خواب پراندم. خودش بود. صدای چنگال‌هایش را روی پنجره شنیدم و خرخر گلوی بسته‌اش را. تا رفتم پشت پنجره، رفته بود. سایه‌اش را دیدم که توی گذر می‌گذشت. این دومین شبی بود که می‌آمد گوراب. شاید گرسنه بود. پشت در کومه‌ای ماند و پوزه مالید. انگار می‌خواست چوبِ پوسیده را بجود... چرا نمی‌رود؟ با این آمدن و ماندنش توی گوراب چه چیزی را می‌خواهد ثابت کند؟». (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۲۱– ۲۰)

مردمِ گوراب هر کاری را انجام می‌دهند که سگ بمیرد، اما موّفق نمی‌شوند. به او رودهٔ سمی می‌دهند و سگ زنده می‌ماند. تیرش می‌زنند، به دار آویزانش می‌کنند، اما صبح با طناب پاره شده روبه‌رو می‌شوند. به روایتِ مرد، سگ هفت جان دارد. برای هفتمین و آخرین بار همهٔ مردم با بیل و چماق به بدنِ زخمی او حمله می‌برند و او را در آتش می‌سوزانند.

افزون بر این سگ، مرد بر روی دیوار سردابه نقشی سنگی پیدا می‌کند و مُصر می‌شود که تمام تصویر و معنای نهفته در آن را کشف کند. در این نقش که شاید به دو هزار سال قبل برگردد، مردی خنجرش را در سر حیوانی فرو کرده است؛ حیوانی که شبیه هیچ حیوانی نیست اما از هر حیوانی یک نشانه دارد. (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۱۸) با گذشت زمان مرد به سردابه علاقه‌مند می‌شود و تمام وقتش را در آنجا می‌گذراند و از مردم روستا فاصله می‌گیرد. حتی از نامزدش می‌خواهد او را رها کند و به فکر ازدواج با کس دیگری باشد. زمان پایان خدمت فرا می‌رسد اما او شیفتهٔ نقش سردابه است؛ لذا یک سال دیگر هم برای اضافه خدمت در آنجا می‌ماند تا چیزهایی را که دیگران به آن بی‌توجه مانده‌اند، کشف کند و بفهمد. نامه‌های او به نامزدش فقط حول سگ و نقشِ سردابه می‌چرخد:

«... به نظر همین تو، آن مرد چرا خنجرش را توی سرِ حیوانی چپانده، آن هم اینجا، روی سنگ. در چهره این مرد حالتی هست که من نمی‌فهمم چیست، نگاه مرا می‌گیرد. این حالت هرچه که نقش به مرور زمان پوسته انداخته، بیشتر شده. دندان‌های به هم فشرده‌اش، سنگ زخمی گونه‌اش...». (همان: ۱۶)

سگ (رمزگان فرهنگی) جزو پر بسامدترین استعاره‌ها در ادبیات فارسی است.(۵) بزرگان ادب عرفانی چشم‌اندازی از تمایلات حیوانی و پستِ نفس را در تصویر سگ دیده‌اند. (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۱۰) «رهبانی را دیدند گفتند او را: تو راهبی؟ گفت: نه، که سگبانی‌ام. این نفس من سگی است فرا مردمان همی افتد. وی را از میان ایشان بیرون آورده‌ام تا مردمان از وی سلامت یابند». (قشیری، ۱۳۸۳: ۱۵۴) در استعارهٔ مفهومی «نفس به مثابهٔ سگ» ویژگی‌هایی چون درنده‌خویی و حرص و ولعِ سگ به نفس نسبت داده می‌شود. «سگ» در این داستان، می‌تواند نشانه‌ای از روح حیوانی و سبعیت نهفته در بشر و تلاش او برای رهایی از این درنده‌خویی باشد. رفتار اهالی روستا با سگ دقیقاً مشابه همان تصویری است که راوی در سردابه می‌بیند (مردی که خنجرش را توی سر سگ چپانده). روستاییان همه از خانه‌هاشان بیرون زده‌اند و هر کدام سنگ و چوبی به طرف سگ می‌اندازند، او را به شدّت زخمی می‌کنند و به طرز وحشتناکی در آتش می‌سوزانند. این نوع برخورد در مفهومی استعاری بیانگر این است که انسان گاه در درنده‌خویی و خشونت از حیوانات نیز سبقت می‌گیرد. خشونت و سنگدلی انسان در این داستان، یادآور حیوان‌آزاری در داستان‌هایی چون *سگ ولگرد* هدایت، *انتری که لوطیش مرده بود* چوبک و قصهٔ پنجم *عزاردارانِ بَیَل* غلامحسین ساعدی است.

مرد درست در لحظه‌ای که دندان‌های پر از خشم مردم روستا را در پی حمله به سگ می‌بیند، از ترس پس می‌افتد و راز نقش سرداب برایش فاش می‌شود؛ دندان‌های برهنهٔ مرد سنگی نشانهٔ همین دندان‌هاست. مرد به سمت سردابه می‌دود و در آنجا به نقش مرد سنگی خیره می‌شود. مرد سنگی صورتش را به سمت مردِ داستان چرخانده است و گویی از لای دندان‌های سنگی‌اش ملتمسانه می‌گوید: «بکوب». مرد سنگ را بر می‌دارد و دندان سنگی را می‌شکند. کاری که مرد سنگی هزار سال در طلب آن بوده است. بنابراین، خشونت و سبعیت مانندِ کهن‌الگویی (رمزگان نمادین) در وجودِ بشر و در حافظهٔ قومی به یادگار مانده است چرا که «جادوی نقش‌ها فقط در شکل‌های آنها نیست، در ماندگاری‌شان هم هست». (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۲۳-۲۲)

از سوی دیگر، سگِ داستان (رمزگان دالی) می‌تواند نشانه‌ای از خود مرد و ذهنیّت او باشد. رمزگان‌های دالی، نمادین و فرهنگی دارای تکثّر معنایی هستند و باعث ایجاد معانی چندگانه می‌شوند. «سگ» در این داستان نشانه‌ای است که در بافت‌های مختلف دلالت‌های مختلفی را بر می‌انگیزد و نشانه‌های دیگر در روابطی که نسبت به آن در محورهای جانشینی و هم‌نشینی برقرار می‌کنند، به صورتِ بافته‌ای از نشانه‌های دلالت‌مند تأویل‌های متفاوت را ممکن می‌سازند. اهالی روستا بر این باورند که این سگ مالِ گوراب یا حتی گورگدار، روستای همسایه، نیست؛ یکی از اهالی به مرد می‌گوید: «اصلاً این سگ غریبه است، مال گوراب یا گورگدار نیست. سگ‌های ما لاغرند و جَلد. این، مثل سگ‌های دست‌آموز شهری است. جای حیوان غریبه، توی این آبادی نیست». (همان: ۱۷) مرد هم از «شهر» به گوراب

آمده و غریبه است، با مردم احساسِ یگانگی نمی‌کند و به جای هم‌دلی، به دلیل خرابی روستا، آنها را به ترک روستا بر می‌انگیزد. مردم همان‌طور که سگ را بر نمی‌تابند و او را به بیماری هاری متهم می‌کنند، مرد را هم نمی‌پذیرند و حرف‌های او را به مثابهٔ بیماری هاری تصور می‌کنند.

در ایرانِ باستان، سگ (رمزگانِ فرهنگی) به عنوانِ جانوری فداکار و وفاشناس که موجبِ آسایش مردم است، از احترام و گاه تقدّس خاصّی برخوردار است. آزردن و کشتنِ سگ، در ایران گناهی بزرگ و موجب کیفرهایی متناسب بوده است. مغان که از دیگران برتر بودند همهٔ جانوران را به دست خود می‌کشتند به جز سگ که کشتنِ او نهی شده بود. در اوستا نیز چند بار از آن به عنوان «حیوانی عزیز» سخن رفته است. (پورداود، ۱۳۵۵: ۲۰۷– ۲۰۴) با این تفسیر، سگ نمادی از خود مرد است، سربازی که می‌خواهد موجبِ ترویج و آبادانی روستا شود اما روستاییان او را نفی می‌کنند. بنابراین، کوشش برای کشتنِ چنین سگی، استعاره از ضرورتِ سرکوبِ ذهنیّت روشنفکرانهٔ مرد است. روستاییان به نشانهٔ خشم خود از این «غریبه»، سگی را که استعاره‌ای از او است، در آتش می‌سوزانند و این رفتار یادآرو تنهایی انسان متفکر در بین جماعت جاهل است.

۴. «مار» در داستانِ *مومیا و عسل*

روایت، وصیت‌نامهٔ یکی از تیول‌دارانِ خاندان زند است. در این وصیت‌نامه شرط مهم سهم بردن اعضا از ارث، زندگی در خانهٔ قدیمیِ آبا و اجدادی است. این شرط به تدریج باعث تنش و به هم ریختگی زندگی خاندان می‌شود. در این داستان، به جای نام شخصیت‌ها از صفت و لقب استفاده شده است: پدر، برادر بزرگ‌تر، برادر میانی و برادر کوچک‌تر، زنِ آهو چشم و لولی. آهو چشم زن برادر بزرگ‌تر است. لولی زن برادر میانی است و برادر کوچک‌تر موقتاً از خارج برگشته و همسری ندارد. در کنار این افراد، یک مار نیز وجود دارد. شروعِ داستان با توصیفِ این مار است که درست در روز هفتم مرگِ پدربزرگ، بی‌اعتنا به رفت و آمد آدم‌ها دور یک نارنج می‌پیچد و لای شاخ و برگ‌ها ناپدید می‌شود. (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۶۵) حضور مار دقیقاً در روز هفتم مرگ پدربزرگ است، گویی که روح پدربزرگ در جلد مار طلایی رفته باشد. پدر از همان روز همهٔ وسایلش را به اتاق پدربزرگ منتقل می‌کند و در همانجا مستقر می‌شود.

خون و اصل و نسب برای پدر مهم است و مصمم شده که وصیت‌نامهٔ پدرش را هر طور شده محقق کند؛ او هر سه پسر را موظف می‌کند که در خانهٔ اجدادی ساکن شوند وگرنه مقرری ماهانه‌شان را قطع خواهد کرد. هر سه به ظاهر رضایت می‌دهند، اما «مار» با حضور در خانه آرامشِ اعضا را مختل می‌کند. در این داستان، پدر به همراهِ سه پسر و دو عروسش در خانه‌ای (رمزگان دالی) زندگی می‌کنند که فرتوت است و همانند سرداب در داستانِ *بشکن دندانِ سنگی را* عامل در تنگنا قرار دادنِ آدم‌ها است.

فرزندان می‌خواهند از مار و آن خانهٔ قدیمی رها شوند اما پدر نظر دیگری دارد. پسر کوچک‌تر

معترض‌تر از بقیه است و برای همین اصرار دارد که مار را با تفنگش بکشد. پدر مدام به بچه‌ها گوشزد می‌کند که به مار کار نداشته باشید، کینه‌تان را به دل بگیرد تا آن ور دریا هم دنبالتان می‌آید... کی مار خانگی را می‌کشد. ازتان نمی‌گذرد. می‌کشدتان». (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۶۸ و ۷۲) در باور برخی از مردم ایران، مارهایی در خانه‌ها وجود دارند که به «مار صاحب‌خانه» شهره‌اند، آزردن یا کشتن این مار، دانسته یا نادانسته، موجب می‌شود که فرزندانِ خانواده بمیرند. (مزداپور، ۱۳۸۷: ۲۱۳) افزون بر این، پدر بر این باور است که مار خوش‌یمن است. مهره‌هایش مِهر می‌آورد و زاد و ولدش برکت. باوری که در بین خیلی از مردم ایران در زمان‌های کهن رواج داشته است. (همان)

برخی ترکیب‌ها به صورتِ مجازی و استعاری ساخته می‌شوند و دو مفهومِ متفاوت برای ساختنِ یک مفهومِ جدید در هم ادغام می‌شوند. پوزه که از مشخصه‌های سگ یا حیوان است، طرح‌وارهٔ حیوان را در ذهن مخاطب فعال می‌کند. در این داستان، طرح‌وارهٔ مار در اشیاء و آدم‌های خانه بازتاب یافته است. ساز برادرِ میانی، صدایی «بلند و زهرآگین» دارد که به اتاق‌ها و گوشواره‌ها می‌خزد. زبانِ زن برادر میانی مثل مار است و به هنگامِ رقص، دو دست او در بالای سرش مانند دو مار به هم می‌پیچند و پیچش موهایش با خیزی نیش‌زننده از هم باز می‌شوند. (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۷۱– ۷۰)

در این داستان مار (رمزگان نمادین) نمادِ سنت و گذشته است و به نوعی می‌تواند نشانه‌ای از ارواح اجدادی خاندان باشد. حتی نمی‌توان عنوان کرد که کدام شخصیت، اصلی است و کدام فرعی؛ همه شخصیت‌ها به نوعی قربانی سنت شده‌اند. مار کسی نیست جز خودِ پدر. لولی در وصفِ پدر می‌گوید: «همه‌مان را می‌کشد، می‌خواهد همه‌مان را بکشد که خون از دهنمان بزند بیرون، خشک و سیاه بیفتیم زمین». (همان: ۷۴) در گفتهٔ او ویژگی مار (کشندگی) به پدر نسبت داده می‌شود.

تلاش پسرها برای کشتنِ مار، نشانه‌ای از مبارزهٔ آنها با سنّت است. مرد مارگیری (رمزگان دالی) هم که به دعوتِ آنها به خانه می‌آید تا مار را به دام بیندازد، به مثابهٔ کسی است که می‌خواهد سنّت‌ها را بشکند و قواعد خانهٔ اجدادی را بر هم بریزد، اما خودِ سنّت (مار) او را از بین می‌برد. در پایان تنها شخصیتی که غالب می‌شود، پدر است. مار می‌تواند حافظِ پدرسالاریِ ویرانگری باشد که در پدر بروز یافته است. حضور مارها (رمزگانِ فرهنگی) در کنار پدر به نوعی افسانه و اسطورهٔ قدیمی «ضحاکِ ماردوش» را نیز تداعی می‌کند. چراکه در پایان داستان، وقتی که دو فرزندِ میانی و کوچک‌تر با چاقویی بالای سر پدر می‌آیند تا او را بکشند، از پایین تختِ پدر دو مار ظاهر می‌شوند و زهر دهان‌شان را بیرون می‌ریزند و هر دو پسر را در جا خشک می‌کنند؛ گویی این مار همان «مارِ بیور اسب» یا «مار ضحّاکی» است.

۵. وجه دیگری از «مار» در داستانِ *شرق بنفشه*

داستانِ *شرق بنفشه* احیای افسانهٔ لیلی و مجنون به شکل امروزی آن است. راوی داستان روح

حافظ است و فضای داستان سراسر عاشقانه. ذبیح مریخ در کتابخانه‌ای که واقع در حافظیه، شیفتهٔ ارغوان سامان می‌شود. ذبیح با گذاشتنِ نقطه‌هایی در زیر حروف کتاب‌های متعدد برای ارغوان نامه می‌نویسد. ارغوان و ذبیح با این نامه-های رمزدار، که متفاوت با نامه‌نگاری‌های معمول است، رمز و پیام عشق را به گوش هم می‌رسانند. ذبیح رنگ‌کار است و از جنوب شهر آمده است. او در مسیر عشق‌ورزی‌هایش از پدر ارغوان کتک می‌خورد و نگهبان‌های حافظیه او را بیرون می-کنند. ذبیح با شکایتِ پدر ارغوان به زندان می-افتد؛ اما همچنان پایدار می‌ماند. از سوی دیگر، ارغوان نامزدی دارد و بالای شهر زندگی می‌کند. او با نامه‌های عاشقانهٔ ذبیح متوجه می‌شود که نامزدش فقط ثروت دارد و حاملِ هیچ عشقی نیست. بنابراین، نامزدش را رها می‌کند و دل به عشقِ ذبیح می‌بندد.

در این میانه، ذبیح ماری را که سال‌هاست در خانه‌اش بیتوته کرده، به دام می‌اندازد و داخل یک قفس حبس می‌کند و بعد در نامه‌ای به ارغوان می‌نویسد: «... شب‌ها، تا نصف شب‌ها می‌نشینم، چشم در چشمِ مار. خیلی چیزها می‌داند ولی نمی‌خواهد بگوید. آخر ازش می‌فهمم. حتماً جفتی هم دارد. این را فهمیده‌ام». (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۹)

ذبیح با مار دمخور می‌شود و راه‌حل رابطهٔ عاشقانه‌اش با ارغوان را از مار جستجو می‌کند: «تا نگویی چکار کنم آزادت نمی‌کنم». (همان: ۲۳) پس از مدتی، ذبیح جفتِ مار را هم پیدا می‌کند اما به گفتهٔ ذبیح «... مارها خاموشند. چیزی بروز نمی‌دهند، هیچ الهامی برای نجاتِ ما نمی‌دهند». (همان: ۲۹)

ذبیح معتقد است مرگ سبب وصال می‌شود و روی دیگر عشق است. (همان: ۳۰) این دو عاشق از «بودن یا نبودن»، نبودن را برای خود بر می-گزینند، چراکه در مرگ بهتر می‌توانند به حیات دست یابند و اکسیر زندگی را لمس و درک کنند. آنها در پی جاودانه کردن عشق خود هستند. در آخر روشن می‌شود که راز جاودانه کردن عشق این دو جوان در زهرِ مارها نهفته است. و آن دو تصمیم می‌گیرند که با زهر این دو مار خودکشی کنند. در برخی اساطیر، مار (رمزگان نمادین) نو کنندهٔ نیروی حیات است؛ مار در حالی که دور خود حلقه زده است، دُمش را گاز می‌گیرد. به این ترتیب، از خود بار می‌گیرد و دوباره زنده می‌شود (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۳۷) و به گفتهٔ گاستُن باشلار[۷] این موجود «تبدیلِ دائم مرگ به زندگی» و نمودارِ دو قطبی هستی است، یعنی مرگ از زندگی می‌تراود و زندگی از مرگ. (همان)

شکلِ ظاهر داستان این است که آنها جز مرگ راهی برای فرار از دست زنده‌ها ندارند اما حقیقت آن است که چون نمی‌خواهند به بی-ارزشی وصال دچار شوند، با نیش مار و به همراه هم خودکشی می‌کنند. «جاودانگی» از بن‌مایه‌هایی است که به تعدّد و تکرّر در اسطوره‌هایِ گوناگونی طرح شده و آنچه در همه این اسطوره-ها مشترک است، به دست آوردنِ جاودانگی، از دست نهادنِ آن و یا «ناکامی» در طلبِ آن است که خود به خود «مرگ» را به دنبال دارد. مار رمز

۷. Gaston Bachelard

«جاودانگی» است. در عشق شرقی نباید وصال فیزیکی رخ دهد و مرگ (فنا) باعثِ جاودانگی آن می‌شود. مرگ ذبیح و ارغوان مصادف است با رهایی مارها از قفس که بیان‌کننده عروج آن دو به جهانی والاتر است.

۶. «شیر» در داستانِ *ناربانو*

داستانِ *ناربانو* واگویه‌های یک راوی است که قرار است برای آخرین بار معشوقش، ناربانو را ببیند. او خطاب به ناربانو از ماجرای عاشقی‌اش، مرگِ پدر و علّت ناشناختهٔ آن، خصوصیات اخلاقی خود، فعالیت‌های سیاسی و اخراج از دانشگاه و ترکِ محیط کار به سببِ دیدن تزویر و ریا سخن می‌گوید؛ از کابوسی همیشگی که پس از مرگِ پدر هیچگاه او را تنها نگذاشته و همیشه با آن روبه‌رو بوده است. راوی همهٔ این وقایع را در لابه‌لای تعریفِ شکارهای متوالی‌اش، بازگو می‌کند. شکارهایی که رمزگانی نمادین برای فعالیت‌ها و روحیّاتِ قهرمان داستان و فضای سیاسی حاکم است.

از شخصیت‌های فرعی داستان، پدر و دوستان مرد، معشوق و پدر معشوق را می‌توان نام برد. در کنار شخصیت‌های انسانی دو شخصیت حیوانی هم حضور دارند. دو شیر خاص که با یکدیگر رابطهٔ پدر– فرزندی دارند. پدر مردِ داستان دائم با شیرِ پدر درگیر بوده است و بعدها مرد داستان نیز با شیرِ پسر درگیر می‌شود.

مرد دربارهٔ پدرش می‌گوید: «رفت پیِ شکاری که فقط مرد می‌طلبد. گراز و گوزن برای او کوچک بودند. سه روز تک و تنها در دشت کمین نشست. رد زد، تا بالأخره روبه‌رو شد با آن شیر». شکار گراز و گوزن (رمزگان دالی) اشاره به انسان‌های دون‌مایهٔ جامعه یا انسان‌هایی است که آرزوهای کوچک دارند و به کمترین‌ها دلخوش شده‌اند. در طول داستان انتقادهای کاملاً پوشیده و استعاری، از زبانِ مرد داستان، نسبت به رژیم پهلوی صورت می‌گیرد. مندنی‌پور از وجه استعاره برای ارائهٔ روش‌های مقاومت علیه ظلم و ستم دستگاه فاسد استفاده می‌کند؛ این استعاره‌ها در قالبِ حیوانات و جنگیدن با آنها ارائه می‌شود.

داستان، مقاومتِ مسلحانه و حتی خشونت را به عنوان ابزاری مؤثر برای مقاومت و مبارزه نشان می‌دهد. پس از انقلاب نیز قهرمان به نوعی تنها مانده است و دوستان او اهل تملق و تزویر شده‌اند.

«بگویم: بعد از پدر شروع شد. وسوسه‌ای بود که می‌خراشید، زخم می‌کرد، تا می‌کشاندم روبه‌روی قفسِ آن شیر. مثل خوابگردها می‌ایستادم که خُرناس بیداری او را بشنوم. سحرم می‌کرد. پاهایم سنگ می‌شدند. رازی اینجا بود. در یالش که در ساعت‌های مختلف روز رنگش عوض می‌شد، و در نگاهش: یک‌دفعه به من زل می‌زد، چشم در چشم، و زمان را گم می‌کردم...». (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۳۶)

مرد بارها چشم در چشم شیر می‌شود؛ چشم دریچه‌ای به درونِ شیر است تا مرد راز پدرش را و راز نوع زیستن در این جامعه را بفهمد و بالأخره مرد در می‌یابد که چه شده است که پدر سر لولهٔ تفنگ را به طرف خود برگردانده است:

«بگویم: از آن روز تا حالا، تب ولم نکرده. دیگر فهمیده‌ام که چیست ارثی که به من رسیده،

و آن کابوس‌ها... فهمیده‌ام که چرا پدر تیر خلاص را نزد به شیر خودش. اگر می‌زد فقط مردانگی‌اش را به دیگران ثابت می‌کرد. نَزَد، لوله تفنگ را برگرداند به سینه خودش که گور همهٔ رجزها و دروغ‌ها و ستم‌هاست، تا بفهمد و بفهماند...». (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۶۵)

«شیر» در اینجا رمزگانِ دالی است که نه مانند دال‌های دیگرِ داستان، بلکه به صورت کانونی شده، مدّنظر قرار می‌گیرد. همچنین یک رمزگانِ فرهنگی است که در جامعهٔ ایرانی معنادار است. در فرهنگ ایران شیر مظهر توان و نیرو، دلاوری، پیروزی، شجاعت، غرور و قدرت است. (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۳۰) بر سنگ قبر پدر نیز تصویر شیری حک می‌شود که مرد در توصیفِ آن می‌گوید:

«با وجود اینکه این شیر این همه ساده حک شده روی سنگ، باز معلوم است عظمتش. از زمانِ غول‌ها تا روزی که این اخرایی مرموز پا روی خاک گذاشته چقدر قشنگی‌ها و قدرت‌ها تو هم پیچیده‌اند، به هم ساییده شده‌اند تا همچه موجودی درست شود». (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۶۵)

شیر پسر را در قفس حبس کرده‌اند. این شیر (رمزگان دالی) کسی نیست جز خود قهرمان داستان که اسیر جامعهٔ متملق، چاپلوس و حقیر شده است؛ گرفتار دوستانی که به عاشق، به دلیر، به دانا و به مرد رشک دارند. (همان: ۱۴۶) شیر در پی تغییر مکانِ باغ‌وحش، از قفس فرار می‌کند و در مسیرش هر چه گله می‌بیند قتل‌عام می‌کند بی‌آنکه لب به آنها بزند. ویژگی قهرمانِ داستان نیز، سکوت نکردن و عدم پذیرشِ انفعالِ ناشی از خفقان فضای جامعه است. او به جای انفعال، تا پای مرگ جدال می‌کند و آماده و مشتاقانه در انتظار مرگی شرافتمندانه می‌ماند. مرد به دنبال شیر راهی دشت و جنگل می‌شود و خطاب به او می‌گوید: «انگار هر دویمان گیر به هم، با هم بودیم، هر جا بودیم، چون اهل اینجا نبودیم. تو هم کابوس داشته‌ای؟ بیا جلو! بیا، خسته‌ای ولی راهی نیست تا من». (همان: ۱۶۱)

مردم به همراه چندین سگ برای کشتن شیر جمع می‌شوند و او را محاصره می‌کنند. سگ‌ها آروارهٔ کف‌کرده و چرکِ خودشان را در رانِ شیر فرو می‌کنند. شیر همهٔ سگ‌ها را حقیر می‌بیند و حتی لایق چنگ و دندان خودش نمی‌داند و فقط با حرکت و ضربه‌ای آنها را به اطرافش پرتاب می‌کند. حملهٔ همهٔ سگ‌ها و بیل‌ها و داس‌ها و قمه‌ها به شیر (رمزگان دالی) درست شبیه حملهٔ دوستان و اطرافیان به مرد است. و او سعی می‌کند مانند شیر به زخم و نیش‌های آنها بی‌اعتنا باشد و برایشان محلی از اعراب نگذارد.

بحث و نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی، در واقع علم مطالعهٔ رمزگان‌ها یا سیستم‌هایی است که نشانه‌ها درونِ آنها سازمان می‌یابند. هر متن، نظامی از نشانه‌های سازمان‌یافته بر طبقِ رمزگان و زیر رمزگانی است که ارزش‌ها، گرایش‌ها، باورها، فرض‌ها و کنش‌های معیّن را باز می‌تاباند. در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور «حیوان» در پوششِ سه رمزگانِ دالی، نمادین و فرهنگی برای ادراکِ معانی ضمنی متن به کار رفته است. هنگامِ آفرینشِ متن، نویسنده نشانه‌ها را در ارتباط با رمزگانی که با آن مأنوس

است، انتخاب و ترکیب می‌کند. مندنی‌پور نیز نگاهِ ویژه‌ای به حیوانات و مجموعِ صفات بیرونی و درونی آنها دارد. ضمن اینکه، نقش‌آفرینی حیوانات در آثار ادبی و اساطیری جهان و ایران خود پیشینه و بستری طولانی و متنوع دارد و این شاید محصول رابطهٔ نزدیک انسان با حیوانات در طول تاریخ است.

تفسیر متن با تقابلِ برخی نشانه‌ها در برابر هم، اتصال به متونِ دیگر و دیگر رمزگان‌های تنیده در هم ممکن می‌شود و این امکان را برای مخاطب ایجاد می‌کند تا متن را درک کند و فرآیند معنی‌دار شدنِ دال‌ها در متن فعال شود. در شش داستانِ *سایه‌ای از سایه‌های غار*، *خمیازه در آینه*، *بشکن دندان سنگی را*، *مومیا و عسل*، *شرق بنفشه* و *ناربانو* طرحوارهٔ حیوان در بسیاری از اشیا و شخصیت‌ها بازتاب یافته است. در این نوع داستان‌ها، در قالبِ رمزگان‌ها، طیفِ مختلفی از تقابل، تشابه، یکسان‌سازی و این‌همانیِ انسان و حیوان صورت می‌گیرد و گاه به برتری جامعهٔ حیوانی منجر می‌شود؛ برخی از حیوانات یاری-کنندهٔ قهرمانانِ انسانی‌اند، برخی دشمن و مزاحم و مانعی در راهِ شخصیت‌های اصلی داستان به شمار می‌روند، برخی دیگر نیز تمثیل و نمونه‌ای از شخصیت‌های انسانی‌اند و دقیقاً به مثابهٔ برابرنهادی برای انسان قرار گرفته‌اند. در این موقعیت، ویژگی‌های حیوان استعاره‌ای از ویژگی‌های انسان است؛ برای نمونه، پرداخت به شجاعت، دلیری، غرور و شکوه شیر دال بر شجاعت، دلاوری، ایستادگی و مبارزهٔ قهرمانِ داستان با حکومت و انسان‌های پست است.

وجوهی از اساطیر مانند «اسطورهٔ ضحاک ماردوش» در رمزگان‌های فرهنگی داستان‌ها نهفته است؛ این نوع اسطوره‌های حیوان‌مدار در رابطه‌ای دو سویه با شخصیت‌های داستانی درگیر می‌شوند. در داستان‌های مندنی‌پور حیوانات مانند اندیشگانِ فرهنگی مردم ایران، گاه مبارک و مقدس، و گاه شوم و منفور دانسته شده‌اند که هر کدام دالی بر اندیشه و رفتار شخصیت‌های داستان در موقعیّت‌های خاص است.

به این ترتیب، مجموع رمزگان‌های دالی، فرهنگی و نمادین معناهای ضمنی متن را روشن می‌سازند. از جمله معناهایی که در برخورد انسان و حیوان در ضمنِ داستان‌ها مطرح می‌شود، تقابل انسانیّت و وحشی‌گری، سنت و مدرنیته، روشنفکری و جاهلیّت، نظم و تشتّت، مرگ و جاودانگی، شجاعت و رذالت، و غرور و ذلّت است. در تقابلِ این نشانه‌ها، رمزگانِ نمادین دو اندیشهٔ متفاوت، دو رفتار و عملکرد متفاوت و دو انسانِ متفاوت دیده می‌شود. در واقع، تقابل‌های موجود در داستان‌ها همگی نشان‌دهندهٔ دو سویه و دو بُعدی بودن انسان است که منجر به کنش‌های مختلفی در روایت و ساختار داستان می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. شهریار مندنی‌پور از نویسندگان نسل سوم و در زمرهٔ داستان‌نویسان مدرن است. او در بهمن ماه سال ۱۳۳۵ در فسا به دنیا آمد. او سال‌ها سردبیر هفته‌نامهٔ ادبی- هنری «عصر پنج‌شنبه» بود. مندنی‌پور افزون بر نوشتن داستان‌های کوتاه در شش مجموعه، سه رمان به نامِ *دل دلدادگی* (۱۳۷۷)، *هزار و یک سال* (۱۳۸۲،

ویژه نوجوانان) و *تنِ تنهایی* (۱۳۹۰) نوشت و پس از آن کتابی در زمینهٔ شگردها و عناصر داستان با عنوانِ *کتاب ارواح شهرزاد* (۱۳۸۳) تألیف نمود. جایزهٔ ادبی «مهرگان» را برای داستانِ *هزار و یک سال*، جایزهٔ ادبی «یلدا» را برای مجموعه داستان *آبی ماورای بحار* و جایزهٔ بیست سال داستان نویسی از جمله افتخارات اوست. او از سال ۱۳۸۴ در امریکا اقامت دارد و نوشته‌های چاپی او کمتر شده است.

۲. بردوئی، پریسا (۱۳۸۴). *نقد و بررسی آثار مندنی‌پور*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).

کریمی، طاهره (۱۳۸۶). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی دکتر نسرین فقیه. تهران: دانشگاه الزهرا (س).

۳. آدرسِ این منابع عبارت است از: حیدری، فاطمه و بیتا دارابی (تابستان ۱۳۹۲). «بینامتنیّت در شرق بنفشه». *جستارهای زبانی*. ش ۲ (پیاپی ۱۴). صص ۷۴- ۵۵.

رستمی، فرشته (زمستان ۱۳۸۹). «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور». *بوستان ادب*. س دوم. ش ۴ (پیاپی ۶). صص ۱۲۵- ۹۹.

علیخانی، یوسف (۱۳۸۰). *نسل سوم داستان نویسی امروز*. تهران: مرکز.

مهویزانی، الهام (۱۳۷۶). *آینه‌ها*(نقد و بررسی ادبیات امروز ایران). جلد دوم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). *صد سال داستان نویسی ایران*. تهران: چشمه.

۴. «مثل سگ، زن‌هایشان را شب‌ها می‌زنند و برای همدیگر تعریف می‌کنند» مندنی‌پور، *مومیا و عسل*، ص ۱۸.

۵. برای نمونه، واژهٔ «سگ» در مثنوی نزدیک به ۲۴۵ بار به کار رفته است. عطار نیز در *منطق‌الطیر* بارها این نوع استعاره را به کار برده است:

هر که این سگ را به مردی کرد بند
در دو عالم شیر آرد در کمند
هر که این سگ را زبونِ خویش کرد
گردِ کفشش در نیابد هیچ مرد
هر که این سگ را نهد بندی گران
خاکِ او بهتر ز خونِ دیگران
(عطار، ۱۳۸۸: ۳۲۱)

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

اولیایی‌نیا، هلن (۱۳۷۹). *داستانِ کوتاه در آیینه نقد*. اصفهان: فردا.

پورداود، ابراهیم (۱۳۵۵). فرهنگِ ایران باستان. ج اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

صادقی، لیلا (۱۳۹۲). «انشقاقِ اجتماعی در یک متنِ نوشتنی: رمزگان‌شناسی خروس». مجموعه مقالاتِ *نشانه‌شناسی و نقد ادبیات داستانی معاصر*. به کوشش لیلا صادقی. تهران: سخن. صص ۲۰۴- ۱۶۳.

کوارد، روزالین و جان الیس (۱۳۸۰). «اس/ زد». در کتابِ *ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعاتِ*

ادبی. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر انسانی.

عطار، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر*. مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۳). *رساله قشیریه*. ترجمهٔ ابوعلی عثمانی. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ هشتم. تهران: علمی و فرهنگی.

مزداپور، کتایون (۱۳۸۷). «مار جادو و زیبایی پروانه». فصلنامهٔ *فرهنگ مردم*. پاییز و زمستان. ش ۲۷ و ۲۸. صص ۲۲۰– ۲۰۴.

معین، محمّد (۱۳۶۲). *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۶۸). *سایه‌های غار*. شیراز: نوید.

ـــــــــــ (۱۳۷۱). *هشتمین روز زمین*. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۷۵). *مومیا و عسل*. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۷۷). *شرق بنفشه*. تهران: مرکز.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۴). *کشف-المحجوب*. مقدمه و تصحیح و تعلیقاتِ محمود عابدی. تهران: سروش.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

Barthes, Roland (۱۹۷۰). S/Z. (*trans. Richard Howard & Richard Miller*) NewYork: hill & wang.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی