استعاری‌شدن زبان در داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور

ابراهیم محمدی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند

رضا موصّلی**

دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند

(تاریخ دریافت: ۹۲/۰۲/۱۲، تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۸/۱۵)

چکیده

در داستان مدرن، استفاده از برخی ظرفیت‌های زبان به ویژه در خلق استعاره و ایجاد ابهام در روایت، به شاعرانه‌شدن متن کمک می‌کند. از جمله این ظرفیت‌ها سوق دادن زبان به سمت قطب استعاری- به تعبیر رومن یاکوبسن- است. هدف اصلی نگارندگان، این است که نشان دهند چگونه زبان در داستان‌های مندنی‌پور به قطب‌های استعاری گرایش پیدا کرده و شاعرانه شده است. برای این منظور، مجموعه داستان‌های مندنی‌پور در چهار سطح بررسی می‌شود: در سطح توصیف و خلق شخصیت نشان می‌دهد که چگونه یک شخصیت جایگزین شخصیتی دیگر شده است، یعنی تداخل شخصیت روی داده و شخصیت‌ها از حالت انسانی خارج شده‌اند و این تداخل منجر به ابهام در شخصیتی واحد شده است که در طول داستان جایگزین دیگری شده است؛ در سطح توصیف و پرداخت زمان نیز نشان می‌دهد که چگونه زمان‌ها جایگزین هم شده‌اند و گذشته و حال در هم آمیخته‌اند؛ در سطح توصیف و پرداخت مکان نیز، مکان هر لحظه در جایی بروز می‌یابد و پیچیده و مبهم می‌شود؛ و سرانجام در سطح توصیف و خلق تصویر نیز نشان داده می‌شود که تصاویر به کار رفته در این داستان‌ها، گاه در تصاویر واقعی و خیالی، و گاه، تصاویر دو دنیای متفاوت جایگزین هم شده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد بیشترین جایگزینی در سطح خلق شخصیت اتفاق می‌افتد و کم‌ترین جایگزینی در سطح مکان روی می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: *قطب‌های استعاری و مجازی زبان، استعاری‌شدن زبان داستان، شهریار مندنی‌پور، یاکوبسن.*

---

*. E-mail: emohammadi@birjand.ac.ir

**. E-mail: r_movasseli@yahoo.com

مقدمه

توجه جدی دانش‌های نوینی همچون زبان‌شناسی، نقد ادبی و حتی فلسفه – به ویژه آن دسته از روی‌کردهای فلسفی که به تحلیل زبان می‌پردازند- به استعاره، خود گواهی بر این مدعاست که امروزه استعاره، به نسبت دیگر حوزه‌های بلاغی قدیم از جمله: تشبیه، مجاز، کنایه و غیره، از کارایی و درجه اهمیت بیشتری برخوردار شده است. به عبارت دیگر «امروزه استعاره دیگر یک آرایه در میان دیگر آرایه‌ها نیست، بلکه آرایه‌ی آرایه‌هاست، مادر همه‌ی صنایع ادبی است» (کالر، ۱۳۹۰: ۳۳۳).

در داستان‌نویسی مدرنیستی و پسامدرنیستی نیز به ظرفیت‌های فراوان استعاره و زبان استعاری، توجه شده است و زبان در این داستان‌ها به قطب استعاری میل کرده است؛ زبان، استعاری شده و به زبان شعر که ساختاری رمزی دارد و سرشار از ابهام و ایهام است و معمولاً «با آن چیزی گفته می‌شود اما از طریق آن چیز دیگری خواسته می‌شود» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۰۲)، نزدیک شده است. *رابرت فراست* (Robert Frost) می‌گوید: «شعر آن است که چیزی بگویند و تو چیزی دیگر بفهمی» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۴۲) و این خود از ابهام و البته ایهام زبان شاعرانه بر می‌خیزد. در داستان مدرن نیز که با ظهورش، به تعبیر *سلدن* (Selden): «تمایز زبان شاعرانه و منثور در هم شکست و از آن پس شاهد داستان‌هایی شدیم با عناصر شاعرانه» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۰) گاه زبان شاعرانه می‌شود. به سخن دقیق‌تر، برخی از مؤلفه‌های شاعرانگی زبان هم در داستان مدرن دیده می‌شود و هم در شعر. از جمله عواملی که به شاعرانه شدن داستان مدرن می‌انجامد، دخالت در ساختار و نیز کارکرد زبان است. زبان در این داستان‌ها کارکردی کاملاً نامتعارف و بدیع دارد. «در واقع زبان پیش از آن که برای ایضاح استفاده بشود، به منظور ایجاد ایهام مورد استفاده قرار می‌گیرد. مثلاً استعاره‌ها و تشبیه‌هایی که راوی به کار می‌برد، به جای آن که شباهت مشبه و مشبه‌به را آشکار سازد، ناهمانندی و قیاس ناپذیری آن‌ها را نشان می‌دهد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۹۹-۹۸). «بدین ترتیب این گونه داستان‌ها و رمان‌ها تعریف جدیدی از زبان ارائه می‌دهند که بر اساس آن زبان عبارت است از بازی آزاد نشانه‌ها» (همان، ۱۰۰). بر همین اساس *ویکتور شکلوفسکی* (Viktor Shklovsky) معتقد است که شاعر و یا نویسنده «تصویر نمی‌آفریند بلکه آن را می‌یابد و آن را از زبان معمول و معیار به دست می‌آورد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۵۷). در واقع شعر یا داستانی از این نوع، انتقال معنا نیست، بلکه آفرینش دوباره معناست و نویسنده با زبانی که در داستانش به کار می‌برد، تصویر جدیدی می‌آفریند که منجر به شاعرانگی داستانش می‌شود. هدف اصلی از خلق زبان شاعرانه، پدید آوردن

معنایی واحد و تازه است؛ شعر برای این نوآفرینی در چارچوب معنا، از ویژگی‌هایی بهره می‌گیرد که با جنبه‌های زبان‌شناختی و زیباشناختی زبان ارتباط دارد. نتیجه این که، دو عامل در زبان شعر دارای ارزش و اهمیت است: رازآمیز بودن آن و دیگری، گرایش به سمت استعاره و مجاز. در این زبان، روایت به سمت تودرتویی و پیچیدگی کشیده می‌شود و مخاطب ناگزیر است برای فهمیدن چنین پیامی به زبان به کار رفته در این آثار بیندیشد تا متوجه پیام این متون شود. «در این متون، معنای نهایی وجود ندارد و یا در پشت تاویل‌های بی‌شمار پنهان است» (احمدی، ۱۳۷۲: ۶۸) این پیام از سوی شاعر و یا نویسنده مطرح می‌شود و اندک مردمی با آن ارتباط برقرار می‌کنند. بنا بر این نظر، هرگاه زبان نشانه‌وار شود و به قطب استعاری- از دید *یاکوبسن*- مایل شود، زبان وی استعاری و در نتیجه شاعرانه می‌شود.

بر اساس گفته‌ی *یاکوبسن*، همه‌ی شکل‌های کلام به یکی از دو قطب استعاری و مجازی زبان متمایل است. در بلاغت سنتی، استعاره و مجاز در طبقه‌بندی کلی صناعات بیان جای دارد؛ *یاکوبسن* مخالف این نظر است و یکی از دلایل مخالفتش، بروز استعاره و مجاز در دو نوع متمایز زبان‌پریشی یا ناتوانی حاد گفتاری است. زبان‌پریشانی که در انتخاب واحدهای خاص زبانی دچار اشکال هستند به استفاده از عبارت‌های مجازی گرایش دارند، حال آن که زبان‌پریشانی که نمی‌توانند واحدهای زبانی را با یکدیگر ترکیب کنند، از عبارت‌های استعاری استفاده می‌کنند. آسیب زبان‌پریشی به هر شکلی که باشد، اختلالی است خفیف یا شدید در قوه‌ی انتخاب و جایگزین‌سازی، یا در قوه‌ی ترکیب و بافت. اختلال در توانایی گزینش و جانشین‌سازی سبب بروز نابهنجاری در اعمال فرازبانی می‌شود، و اختلال در توانایی ترکیب و تلفیق، امکان حفظ سلسله مراتب واحدهای زبانی را مختل می‌سازد. زبان‌پریشی نوع اول به درک شباهت [های زبانی] لطمه می‌زند و نوع دوم آن، درک نکردن مجاورت را به همراه دارد. به عبارت دیگر، با بروز اختلال مشابهت، به کارگیری استعاره ناممکن می‌شود و وقتی اختلال مجاورت بروز کند، دیگر نمی‌توان مجاز به‌کار برد.

بنا بر این نظریه، ذهن انسان تلاش می‌کند تا در متن حاصل از پیوند آن موضوعات، یکی از روابط مجاورت و یا مشابهت را بیابد و اگر نتوان متنی را این گونه تعبیر کرد، آن گاه می‌توان گفت اصلاً متنی وجود ندارد؛ زیرا کلام ناگزیر به یکی از این دو قطب متمایل می‌شود. *یاکوبسن* این دو صورت بیانی (گزینش و ترکیب) را ابزارهای اصلی زبان می‌داند که به وسیله‌ی آن‌ها کلیه‌ی نشانه-های زبانی صورت می‌گیرد. تحلیل جانشینی، شامل مقایسه هر کدام از دال‌های حاضر در متن با دال‌های غایبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آن‌ها به جای دال حاضر وجود دارد ... «چنین تحلیلی در تمام سطوح نشانه‌ای قابل اعمال است؛ از انتخاب یک کلمه، تصویر یا آوا گرفته،

تا انتخاب یک سبک، ژانر یا رسانه. برگزیدن یک دال از یک مجموعه عناصر جانشینی، بستگی به عامل‌هایی مانند: محدودیت‌های فنی، رمزگان (مانند ژانر)، دلالت‌های فنی، سبک، مقاصد بلاغی و محدودیت‌های شخصی و غیره دارد» (چندلر، ۱۳۸۷، ۱۵۶-۱۵۵). بنا بر این قطب استعاری زبان، یعنی گسترش کلام به کمک محور جانشینی؛ البته این جانشینی اولاً مبتنی است بر شباهت و همانندی، و ثانیاً محدود به عناصر کوچک زبانی (واژه، عبارت، جمله و...) نیست بلکه، گاه در سطح کلان روایت اتفاق می‌افتد؛ یک داستان جایگزین داستان دیگری می‌شود.

حال با توجه به دو گونه آفرینش ادبی، یعنی نظم و شعر، می‌توان مدعی شد که دست‌یابی به نظم از طریق ترکیب و بر حسب مجاورت تحقق می‌یابد و رسیدن به شعر از راه انتخاب و برحسب تشابه صورت می‌پذیرد؛ زیرا نظم از طریق دستیابی به توازن، یعنی بر اساس انواع تکرار و بر روی محور هم‌نشینی تحقق می‌یابد، در حالی‌که شعر به انتخاب وابسته است و جانشین‌سازی نشانه‌ها را بر روی محور جانشینی می‌طلبد[1] (صفوی،۱۳۹۰: ۱۱۰-۱۰۸). تشابه در معنی، نمادهای فرازبان را به نمادهای دلالت‌کننده بر آن‌ها در زبان پیوند می‌دهد. تشابه، لفظی استعاری را به لفظی مرتبط می‌سازد که جانشینش شده است. در نتیجه محقق به هنگام استفاده از یک فرازبان برای تعبیر و تفسیر بدعت‌های شعری، بررسی استعاره را مطلوب‌تر می‌بیند، در حالی که مجاز، از آن‌رو که مبتنی بر اصل دیگری است، از این تعبیر و تفسیر به دور می‌ماند. از آن‌جا که شعر متکی بر نشانه است و نظم بیشتر بر مصداق تکیه دارد، بدعت‌های شعری و صناعات نظم‌آفرینی در کنار هم به مثابه ابزارهای آفرینش شعر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. شعر بر اصل تشابه متکی است اما نثر، برعکس اساساً متکی بر مجاورت است. به این ترتیب، استعاره برای شعر و مجاز برای نثر ویژگی‌های بارز به شمار می‌آیند. در نتیجه، مطالعه‌ی بدیع شعر عمدتاً به بررسی استعاره محدود شده است (یاکوبسن، ۱۳۸۸: ۱۲۹-۱۲۸). هنگامی که می‌گوییم این داستان‌ها استعاری شده‌اند، اشاره به یکی از عناصر مسلط زبان بر روایت داستان است که آن را چندمعنا می‌کند و باعث می‌شود روایت داستان روند منطقی خود را از دست بدهد. در این داستان‌ها مخاطب معمولاً با زبانی نمادین روبه‌رو می‌شود. در سبک این‌گونه داستان‌ها، «روایت داستان بر پایه‌ی زبانی آزاد و فاقد قالب‌های دستوری کلاسیک است که در آن معنا به گونه‌ای سیل‌آسا از ذهن سرازیر می‌شود و به زبان منتقل می‌شود» (مستور، ۱۳۹۱: ۵۲).

بنا بر آن‌چه گفته شد، بنیانی‌ترین و مهم‌ترین عنصری که باعث تفاوت بین داستان کوتاه مدرنیستی با داستان‌های دیگر از جمله: داستان رئالیستی و ناتورالیستی می‌شود، «گرایش داستان کوتاه مدرن به سمت شعر است که باعث گردیده داستان مدرنیستی «داستان شاعرانه» یا «غنایی» نامیده شود. *ایان رید* می‌نویسد: داستان مدرن با اجتناب از پیرنگ‌های علی و

معلولی و خوش‌ساخت از تکنیک‌های [متداول] روایتگری در رمان [و داستان رئالیستی] دور شده است و در عوض به روش‌های متداول به شعر نزدیک شده است، به ویژه زبان داستان‌شان مشحون از صنایع بدیعی است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۶-۳۵). همین نویسنده در ادامه تاکید می‌کند که «داستان کوتاه معمولاً گستره‌ای محدود و سویه‌ای ذهن‌مبنا دارد و از این حیث همان‌قدر با شعر غنایی مشابهت دارد که رمان با حماسه» (همان: ۳۶). از قرن بیستم نویسندگان دیگر به دنبال ارزش‌های عمومی که مورد تأیید همگان باشد، نرفتند. «ارزش‌های عمومی در رمان مدرن جای خود را به مفاهیم شخصی‌تری دادند که بیشتر متکی بر ذوق و حس خود رمان‌نویسان بود. بدین‌ترتیب رمان‌نویس به جای استفاده از ارزش‌های موجود، مجموعه‌ای جدید از ارزش‌ها را بنا می‌گذاشت. مثلاً *ویرجینیاولف* (Virginia Woolf) به منظور حل این مشکل کوشید برخی از ویژگی‌ها و شگردهای شعر را در داستان‌های خود به‌کار ببرد» (دیچزو استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۰۸). از این دوره بود که شعر وارد داستان و رمان شد و نویسندگان این انواع، شعر را به عنوان یکی از مولفه‌های رمان و داستان مدرن به حساب آوردند و زبان داستان آن‌ها به سمت شاعرانه‌شدن پیش رفت.

نکته‌ی مهم‌تر این که، عواملی چند در داستان دخیل است که زبان آن را به سمت شعر می‌کشاند. نخستین عامل، کارکرد نامتعارف و ابهام‌گونه‌ی زبان است که داستان‌نویسان از آن برای مبهم کردن زبان داستان استفاده می‌برند. «از آن‌جا که در داستان مدرن، نویسنده محتویات ظاهراً آشفته و بدون انسجام و مبهم ذهن را در قالب زبان عرضه می‌کند، ابهام خواه ناخواه به عرصه‌ی زبان نیز راه پیدا می‌کند. ابهام داستان‌های مدرن اغلب ناشی از تلاش نویسنده برای نزدیک کردن زبان به ساز و کارهای ذهن است» (بیات، ۱۳۸۷: ۵۶). بنا بر این ابهام افکنی در داستان مدرن از طریق نزدیک کردن زبان داستان به شعر به وجود می‌آید که حتی به تصویری شدن داستان، و غلبه تصاویر کاملاً خیالی و گاه مبهم نیز کمک می‌کند. عامل دیگر، خلاصه‌گویی در داستان است که از آن به ایجاز در داستان تعبیر می‌کنند. *ادگارآلن‌پو* می‌گوید: «داستان کوتاه داستانی است که در یک نشست خوانده شود» (مستور، ۱۳۹۱: ۱۱)، بنابراین ایجاز و خلاصه‌ای که از آن صحبت کردیم به این تعریف در داستان نزدیک است؛ این شگرد به شدت مورد توجه شاعران است و ایجاز را بسیار مهم تلقی می‌کنند. نکته‌ی دیگر، بحث نماد و نشان‌وارگی در داستان کوتاه است؛ از آن‌جا که شالوده شعر بر نماد متکی است، این شیوه نیز ما را به سمت شعر می‌کشاند. در داستان کوتاه نیز معمولاً نویسنده بیشتر از صنایع بدیعی استفاده می‌کند و داستان حول آن می‌چرخد که شعر نیز همین ویژگی را داراست. عامل دیگر، «خلق ساختاری داستان بر اساس بن‌مایه‌ها یا موتیف‌های در هم تنیده، فروکاستن رویدادهای بیرونی به کم‌ترین حد ممکن و تمرکز بازتاب رویدادها در ذهن

شخصیت‌های باریک‌بین و نازک‌طبع، نشان‌دادن شخصیت‌ها به موجوداتی گرفتار در چنبره‌ی احساسات متناقض است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۴۱)؛ بنا بر این، آنچه داستان مدرن غنایی را پیچیده و مبهم می‌کند، «سیرِ تحولات درونیِ روای و افت و خیزهای عاطفی آن‌هاست که با زبانی شاعرانه بیان می‌شود» (همان: ۱۱۴).

از دیگر وجوه تمایز داستان مدرن از داستان رئالسیتی این است که نویسندگان مدرن ساختار انعطاف‌پذیری را که داستان‌نویسان متقدم (رئالیست قرن نوزدهم) در آثارشان رعایت می‌کردند، آشکارا نقض می‌کردند» (همان: ۲۲۶). به عنوان مثال عموماً در داستان‌های رئالیستی، مخاطب با ساختاری رو به‌رو می‌شود که آغاز، میانه و انجام دارد. این داستان‌ها گره‌گشایی خاصی ندارند. از آغاز شروع شده، به میانه و کشمکش داستان می‌رسند و سپس نقطه‌ی فرودی دارند و داستان از حرکت باز می‌ایستد و به پایان می‌رسد. حال آن که بر خلاف طرح فوق، داستان مدرن ساختاری باز و انعطاف‌پذیر دارد که بیشتر مربوط به ذهن و عالم روحی نویسند است. در این داستان‌ها پیرنگ – زنجیره‌ی علت و معلولی وقایع- کم‌رنگ شده و آن‌چه در نگاه اول خود را می‌نمایاند، انعکاس رویدادهایی است که در ذهن شخصیت اتفاق می‌افتد و ذهن و روان او کانون توجه قرار می‌گیرد. دیگر نویسنده آن مقدمه‌چینی‌های داستان رئالیستی را کنار گذاشته و مخاطب از همان بدو امر بدون توجه به موازین دیگر، از جمله توصیف ظاهر، فضا، مکان و ... وارد ذهن و عالم ذهنی نویسنده شده و درگیر این ماجرا می‌شود. این عامل باعث می‌شود که تمام تکنیک‌های داستان رئالیستی آن کارایی خاص خود را از دست داده و جای خود را به شیوه‌های جدید روایی در داستان مدرن بدهند. به عنوان مثال در داستان‌های رئالیستی عموماً با زاویه دید سوم شخص یا اول شخص مواجه بودیم، حال آن که در داستان مدرن از همان بدو امر با چندین زاویه دید در داستان روبه‌رو هستیم. راوی، گذشته‌ی ذهنی خود را طرح می‌کند، سپس وارد عالم دیگری می‌شود و گاه زاویه‌های دید، جای خود را عوض می‌کنند.

بر همین اساس نویسندگان مقاله می‌کوشند در ادامه با رویکردی زبان‌شناسانه داستان‌های مدرنیستی *شهریار مندنی‌پور* را در چهار سطح توصیف و خلق شخصیت، توصیف و پرداخت زمان، توصیف و پرداخت مکان و توصیف و خلق تصویر، تحلیل کنند و نشان دهند که زبان در داستان‌های کوتاه وی به تعبیر *یاکوبسن*، به قطب استعاری میل کرده و شاعرانه شده است. پیش از ورود به بحث اصلی بایسته است یادآوری شود که در این پژوهش، محدوده‌ی متن مورد مطالعه، کلیت داستان و طرح و ساختار آن است. در این کلیت، گاه بین دو عنصر حاضر و غایب کلام (به تعبیر *یاکوبسن*) فاصله به‌گونه‌ای ایجاد می‌شود که مخاطب در تشخیص رابطه، پیوند و همانندی آن‌ها بنا بر اصل فراموشیِ همانندی (یا «تناسیِ تشبیه» به تعبیر *جرجانی*) دچار

مشکل می‌شود و بدین‌شکل زبان به سمت قطب استعاری میل می‌کند. از این‌رو و در توضیح عنوان مقاله نیز می‌توان گفت که مراد از «استعاری شدن زبان»، میل کردن و نزدیک شدن زبان به قطب استعاری است.

پیشینه‌ی تحقیق

در حوزه‌ی داستان و استعاری شدن زبان داستان به ویژه در حوزه ادبیات به جز کتاب *محمدرضا اصلانی* (۱۳۸۵)، بحث و تحقیق مفصلی مشاهده نشد. اما ذیل پژوهش‌هایی که در حوزه شاعرانگی داستان و اصلاً خود شاعرانگی انجام شده‌اند، به نوعی به این موضوع اشاره شده است. *حسین پاینده* (۱۳۸۹) در کتاب *داستان کوتاه در ایران* جلد سوم به این بحث با عنوان داستان غنایی (شعرگونه) می‌پردازد. مقاله‌هایی با عنوان «شاعرانگی فضا در صد سال تنهایی» از *امیرعلی نجومیان* (۱۳۸۴) و «داستان شاعرانگی و سیاست نزد گلشیری» از *مهدی استعدادی شاد* (۱۳۸۰) نوشته شده است. در خصوص داستان کوتاه، *حمید عبداللهیان* (۱۳۸۴) مقاله‌ای با عنوان «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» نوشته است. اما در خصوص استعاره کارهای زیادی صورت گرفته است؛ کتاب *استعاره* از *ترنس هاوکس* (Terence Hawkes) (۱۳۸۰)، «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» از *لیکاف و جانسون* (George Lakoff and Mark Johnson) (۱۹۸۰)، *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی* از *فرهاد ساسانی* (۱۳۸۳) و همچنین در ایران کتاب‌های *کوروش صفوی* و *فرزان سجودی* در این زمینه کاربرد دارند.

۱. سطح توصیف و خلق شخصیت

در داستان جدید، نویسنده چندان به توصیف مستقیم شخصیت نمی‌پردازد بلکه در طول داستان و بنا بر موقعیتی که او در داستان قرار می‌گیرد به معرفی شخصیت می‌پردازد. او باور دارد که «وصف و پرداخت شخصیت، باید به طور ضمنی در حرکت داستان، با کردار و گفتار شخصیت‌ها انجام شود» (مندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۷۰). در داستان مدرن، نیروی محرکه‌ی روایت از توصیف کنش بیرونی به بازنمایی نمادین یا سمبلیکِ حال و هوای درونی شخصیت‌ها معطوف شده است. از همین رو، پیرنگ در داستان‌های مدرن عبارت است از فرآیندی که طی آن، نشانه‌هایی از احساسات پیچیده و غالباً متناقض شخصیت‌ها به نحوی نمادین و گاه بدون رعایت تقدم و تاخرِ زمانی ارائه می‌شوند و نهایتاً داستان در هاله‌ای از ابهام (یعنی با فرجامی گشوده) به پایان می‌رسد. بدین ترتیب، این خواننده است که باید در پی‌جوییِ نشانه‌ها منشأ آن را کشف کند؛ یعنی دریابد که چرا

شخصیت به رویدادها این‌گونه واکنش نشان می‌دهد (پاینده، ۱۳۹۱: ۶۶). بر این اساس و بنا بر تعریفی که از شخصیت داستان مدرن ارائه شده است، به بررسی جایگزینی شخصیت در داستان کوتاه *مندنی‌پور* می‌پردازیم. یادکرد این نکته ضروری به نظر می‌رسد که شخصیت در داستان مدرن آن مفهوم خود (شخصیتِ داستان پیشامدرن) را از دست داده است و نویسنده در داستان به دنبال ویژگی‌های دیگری از شخصیت در داستان است و دیگر، همانند نویسندگان قدیم از چنبره‌ی راوی خداگونه که از تمام اعمال و رفتار شخصیت‌ها باخبر بود، خبری نیست. شخصیت در داستان مدرن شخصیتی پویا و دائماً در حال آمد و شد و تغییر و تبدیل است و آن شخصیت ایستایی که روزگار مدیدی بنا بر آن‌چه که نویسنده می‌خواست حرکت می‌کرد و به دستور وی کاری را انجام می‌داد، نیست. گاه از دستورات نویسنده سرکشی می‌کند و حتی افکار و ذهنیات وی را به چالش می‌کشد. این خود جایگزینی آن را قابل فهم‌تر می‌کند.

۱-۱. داستان «چکاوک آسمان‌خراش» از مجموعه *آبی ماورای بحار* (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۲۷-۱)، روایتگر وضعیت مرد و زنی است که پسر آن‌ها در حادثه یازده سپتامبر درگذشته است. آن‌ها در خانه نشسته‌اند و فیلم حادثه یازده سپتامبر را مشاهده می‌کنند و خاطرات پسرشان برای آن‌ها تداعی می‌شود. گویا پسرشان در هنگام برخورد هواپیما با برج، خود را از برج‌های دوقلو به پایین پرت کرده است. داستان در خاطرات ذهنی پدر و مادر می‌گذرد؛ پدر و مادر در هنگام تماشای فیلم حادثه یازده سپتامبر با صحنه‌ای مشکوک مواجه می‌شوند. تلویزیون جسم سیاهی را در حال سقوط از ساختمان نشان می‌دهد. در این بین پدر اصرار می‌ورزد این جسم در حال سقوط از ساختمان، فرزند آن‌هاست که در هنگام حادثه خودش را به پایین پرت کرده است، اما مادر مخالف پدر است و می‌گوید: این پسر آن‌ها نیست. این صحنه به شک و تردید مخاطب می‌افزاید، در واقع مخاطب نمی‌تواند تشخیص دهد جسم در حال سقوط پسر آن‌هاست که با برخورد هواپیما به برج‌ها خودش را به پایین پرت کرده است، یا جسم سیاهی است که به پایین پرت می‌شود:

«- این پسر ماست.
- نه نیست.
- من هم گفتم این کسی که می‌گویم پسر ما نیست، بحث ندارد که پسر ما نیست. پس دیگر حرفش را نزن وقتی می‌گویم پسر ما نیست.
پیکر سیاهی که از ساختمان سقوط می‌کرد، بین طبقه‌های بیستم سی‌ام متوقف شد ...

- خواهش می‌کنم چون حرف من است قبول کن پسر ماست. وگرنه اگر بخواهم ثابت کنم، می‌توانم ثابت کنم. بعدش تو خیلی بیشتر ناراحت می‌شوی‌ها ...
به پستچی داشتی می‌گفتی او پسر ماست. من شنیدم او گفت هر کی از آن بالا بپرد، استخوان پایش از توی سینه‌اش می‌زند بیرون. چطور دلت می‌آید با بچه‌مان این‌طوری بکنی؟
... و پیکر سیاه‌پوش سقوط می‌کرد.
کت و شلوار سیاه هم که تنش بوده» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۳-۱).

این قسمت بیشترین تردید را در مخاطب برمی‌انگیزد. در این داستان و در این سطح مشخص، استعاری شدن زبان این گونه شده است که سقوط جسم سیاه از ساختمان با پریدن پسر از برج‌ها جایگزین هم شده‌اند و تشخیص آن تا حدودی برای مخاطب سخت شده است. پسر در هنگام رفتن به سر کار، کت و شلوار سیاه پوشیده است. همان روز هواپیما با برج‌ها برخورد می‌کند و او خود را به پایین پرت می‌کند. جسمی هم که از ساختمان در حال سقوط است، سیاه است. این‌جاست که زبان به سمت ابهام‌افکنی پیش می‌رود و مخاطبی که برای اولین‌بار با این نوع داستان برخورد می‌کند، در انتخاب این که جسم سیاه در حال سقوط پسر است یا پیکری سیاه پوش، دچار شک و تردید می‌شود و در فهم این که اکنون با کدام شخصیت روبه‌روست، به مشکل برمی‌خورد و نمی‌تواند آن را تشخیص دهد. در انتهای داستان و کشمکش بین پدر و مادر نیز، نویسنده مشخص نمی‌کند آن جسم در حال سقوط، همان پسر بوده یا پیکری سیاه که در حال سقوط است. «داستان‌های کوتاه غنایی فرجامی گشوده دارند، یعنی سرنوشت شخصیت اصلی مبهم باقی می‌ماند و خواننده در پایان داستان نمی‌تواند مطمئن باشد که وی چه راه و روشی را در زندگی خود پیش خواهد گرفت. این بدان سبب است که نویسنده بیشتر در پی عطف توجه خواننده به تحولات درونی شخصیت است تا رویدادهای مشهودِ بیرونی (پاینده، ۱۳۹۱: ۶۴). بدین ترتیب این داستان نیز با ابهام به پایان می‌رسد و لذا با جایگزینی این دو شخصیت روبه‌رو هستیم.

۲-۱. «آوای نیم‌شب چکه‌ها» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۰۳-۸۴) روایتگر وضعیت مرد و زنی است که زن در حادثه یازده سپتامبر مجروح شده است. در این حادثه همه‌ی کسانی که در این ساختمان بوده‌اند در اثر انفجار از بین رفته‌اند و تنها بازمانده‌ی این انفجار، زن این داستان است که او هم در انتهای داستان فوت می‌کند. مرد برای مراقبت از او چند روز است که بالای سرش ایستاده و در گفت‌وگوی درونی با خودش، خاطراتشان را مرور می‌کند. داستان طوری پیش می‌رود که

گویی فرشته‌ای برای نجات یک زن به زمین آمده است. توصیف‌هایی که در طول داستان از **مرد زلال** ارائه می‌شود، او را از یک فرشته به یک انسان تبدیل می‌کند؛ مرد زلال، انسان- فرشته‌ای است که در داستان حضور یافته است. هنگامی که یکی از شخصیت‌ها دارد با فرشته صحبت می‌کند، گویی دارد با یک انسان صحبت می‌کند. در این قسمت از داستان، مشخص کردن این که اکنون با کدام طرف روبه‌رو هستیم، کار مشکلی است. در این سطح مشخص، زبان این گونه استعاری شده است که مرد زلال جایگزین فرشته می‌شود و سپس شخصیت فرشته و انسان یکی می‌شوند.

> «تا امروز مطمئن بود که او برای یک کسی در یکی از همین اتاق‌های طبقه چهارم بیمارستان انتظار می‌کشد، ولی حالا دل به شک شده بود که شاید در این زمانه هم، گاهی فرشته‌ای برای قوت قلب کسانی که خداوند دوستشان دارد، پا بر خاک می‌گذارد.
> - فرشته‌ها هم می‌خواهند تو برای هر دویمان بمانی. ناامیدشان نکن» (همان: ۸۷).

> «در حرکت‌های دست انگار بی‌استخوان مرد زلال، خزش ماری بود. شما که همه چیز را می‌دانید!
> سر پیش برد طرف لاله‌ی چاک خورده‌ی گوش او، پچ‌پچه‌ای گفت: بال‌هایتان را چطور قایم کرده‌اید؟ و راضی از این اشتراک مخفی راز، برای آن مرد دو بار ابروها را بالا انداخت...» (همان: ۹۱).

این‌جا مخاطب با تداخل شخصیت‌های داستان (راوی، فرشته، مرد زلال) روبه‌رو می‌شود. در واقع انتخاب یکی از این شخصیت‌ها حس شک و تردید را در مخاطب به اوج می‌رساند که به ابهام داستان در توصیف و خلق شخصیت می‌انجامد به ویژه آن‌جا که می‌نویسد: «از فرط خستگی‌های شبانه به یاد آورد که هیچ وقت آمدن و رفتن مرد زلال را ندیده است» (همان: ۹۲)؛ این شیوه ایهام در زبان داستان مدرن که به وسیله تداخل در چند شخصیت روی می‌دهد، زمینه خلق شاعرانگی را در داستان فراهم می‌کند؛ مخاطب در گره‌گشایی داستان درگیر شده و به دنبال رفع ابهام از داستان می‌شود و زمینه هم‌حسی مخاطب با داستان و نویسنده‌ی آن را فراهم می‌آورد و به نوعی هم‌ذات‌پنداری منجر می‌شود که این با استفاده از ایهام و ابهام زبانی صورت می‌گیرد که افکار و عواطف خود را در زمینه خلق اشخاص و تصاویر به کار می‌گیرد.

۳-۱. در «میعادگاه مرغ قصاب» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۱۵-۱۰۳)، در جایگزینی اشخاص داستان، مرد مدتی است به دنبال عکس چشم‌هایی می‌گردد که او را سردرگم کرده‌اند. وی مدتی قبل آن‌ها را در یک نقاشی دیده است؛ در طول داستان مخاطب به این نتیجه می‌رسد که چشم‌های پسر بچه، همان چشم‌های خود مرد بوده است. بدین ترتیب شاهدیم که در روند داستان شخصیت کودک (چشم‌هایش) کارکردی تأویل‌پذیر پیدا می‌کند. در قسمتی از داستان، خواننده ممکن است او را شخصیتی ثابت بپندارد که در تداعی خاطرات چشم‌های پسر در موقعیت‌های مختلف حضور می‌یابد تا راوی خود را شبیه به او می‌بیند و در نهایت کودک می‌شود و گویی در روند داستان به جای پسر می‌نشیند.

> «گلوله، به سبب فاصله زیاد، آن‌قدر ضرب نداشته که آن هیکل نحیف را به عقب پرت کند، تا پسرک باور کند حادثه را. بر کف دستش، لکه‌ای خون دیده، همان طور که من دیدم و هنوز می‌بینم. بعد سر بالا کرده و چشم در چشم من شده است ... همان چشم‌های درون عکس، همان نگاه ... شما، حالا دیگر با شناختی که از من پیدا کرده‌اید، می‌توانید حدس بزنید که غیر ممکن است که بدون تحقیق، بدون حتی مقایسه نام پدر و مادر، و تاریخ و محل تولد، و ...- با طنزی که حالا کلمه‌ی اطمینان و توله‌هایش برایم دارد- ادعا کنم که **دو جفت چشم‌ها یگانه‌اند**» (همان: ۱۱۴).

بنابراین این رابطه‌ی هم‌حسی که مرد از ابتدای داستان با عکس‌ها دارد، به رابطه‌ای درون‌حسی تبدیل می‌شود و عکس‌ها به شخصیت اصلی داستان تعلق می‌گیرند و هر دو تبدیل به یک شخصت می‌شوند که با هم در می‌آمیزند و جایگزین هم می‌شوند. «تجربه درون‌حسی، تجربه‌ای است که به موجب آن انسان خود را از آن‌چه مشاهده می‌کند، یکی می‌داند و گویی در حواس فیزیکی موضوع مورد مشاهده، مخصوصاً در حواس مربوط به حرکات و حالات آن مشارکت می‌کند. به عبارت بهتر، انسان در تجربه درون‌حسی از یک شیء بی‌جان یا موجود دیگر، خود را با آن یکی می‌داند» (داد، ۱۳۸۷: ۲۱۸).

۴-۱. داستان «ارباب کلمات» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۰-۱۱۵)، درباره‌ی مردی است قوی و نیرومند اما تهی مغز. همه او را مسخره و با حیوانات مقایسه می‌کنند. مرد تصمیم می‌گیرد که بیاموزد. به خدمت پیری می‌رود و می‌خواهد که از منطق و فلسفه و ... برایش بگوید و او را تعلیم دهد. پیر ابتدا از او می‌خواهد که هر کاری انجام دهد، نه نگوید. مرد می‌پذیرد و به خدمت پیر درمی‌آید. در انتها که پیر کارهایی برخلاف عرف انجام می‌دهد، مرید به مخالف با او برمی‌خیزد.

داستان به گونه‌ای پیش می‌رود که مخاطب را وارد وادی عرفان می‌کند. بدین ترتیب که در روند جایگزینی داستان، مرد فیلسوف تبدیل به یک پیر، و مرد قوی تبدیل به مرید می‌شود و هر دو مسیر وادی عرفان را طی می‌کنند. استعاره این داستان زمانی بهتر درک می‌شود که داستان این دو، به گونه‌ای شباهت به داستان *خضر و موسی*(ع) پیدا می‌کند. *موسی* در یک سفر همراه *خضر* می‌شود. *خضر* کارهایی به ظاهر اشتباه انجام می‌دهد ولی، چون کارهایش به امر خداوند انجام می‌شود این کارها درست پیش می‌رود. *موسی* نیز به مخالفت با او برمی‌خیزد. در این داستان نیز، پیر کارهایی به ظاهر خلاف مانند: ترکاندن یکی از چراغ‌های خیابانی، با لگد خراب‌کردن پلکان چوبی و ... انجام می‌دهد. در این داستان و در این سطح مشخص، زبان بدین ترتیب استعاری شده است که در جایگزینی شخصیت‌های داستان از طریق شباهت اعمال، پیر جایگزین *خضر* و مرید جایگزین *موسی* می‌شود که در این داستان به مخالفت برمی‌خیزد و تشخیص این جایگزینی تا حدودی برای مخاطب دشوار می‌شود.

«سفرهایی برای مراد پیش می‌آمد. برای کارهایی عجیب که علتشان را نمی‌فهمید و اهمیت هم نمی‌داد: در شهری، با تفنگی دور زدن، ترکاندن یکی از چراغ‌های یک خیابانی ... در شهر دیگری، با لگد خراب کردن پلکان چوبی یک خانه متروک، ... سرقت عروسک دختر بچه‌ای در پارک شهر کشوری سوم ... اما این مسیرهای طولانی زمینی ... نیکویی بودند تا مراد همچنان او را با اربابان دانایی دیگری آشنا کند: همه کس و همه حرف، اما همیشه، همه جا یک مرد درخشان سفید گیسو، در ردایی ابری همراهشان بود که مراد هیچ از او نمی‌گفت» (همان:۱۱۶).

- آن طوری که گفته بودید، قرار بود برویم خانه.
- نزدیکیم.
- ولی نگفتی می‌آییم طرف این جهنم دره ...
- افسارش را بده به راست! نه!

باید فرمانده را قانع می‌کرد که برگردند به سوی جایی که مشعلی به رخشان کشیده نشود.

تو به من دروغ گفتی.

... من برایت از بی‌پناهی و تنهایی تنهایمان، همه راه‌ها را که به سوی ما بسته‌اند گفته‌ام. نگفته‌ام؟ از پهنه باز تا افق، که دام تاریکی و بندگی هستند نگفته‌ام؟» (همان: ۱۱۸).

در انتهای این داستان مخاطبی که با داستان *خضر و موسی* آشنایی داشته باشد، به طور ناخودآگاه به رابطه‌ی شباهت این دو داستان پی می‌برد؛ نکته‌ی مهم دیگر آن که، چنان که از عنوان داستان برمی‌آید *موسی* خود به کلیم الهی مشهور است و عنوان این داستان «ارباب کلمات» است که به نوعی «کلمات» یادآور «کلیم الهی» *موسی* می‌باشد.

۵-۱. داستان «اگر فاخته را نکشته باشی» (مندنی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۲۴-۹۷) از مجموعه *سایه‌های غار* است. این داستان شرح روایت دو زندانی است که یک نفر محکوم به سیصد سال زندانی و دیگری محکوم به هشت سال زندانی است. این دو در یک سلول با هم زندانی هستند و آرزوهایی که داشته و کارهایی که انجام داده‌اند را برای یکدیگر بازگو می‌کنند و زندگی را هر دو از یک منظر می‌بینند. در آخر، آن رفیقش که محکوم به سیصد سال زندانی بود، به جای دیگری آزاد می‌شود. این طرح کلی داستان است و بقیه داستان در گفت‌وگوی افکار از هم‌گسیخته راوی اتفاق می‌افتد و داستان را شکل می‌دهد. راوی داستان، ذهنِ ذهنیت روان‌پریشی را مطرح می‌کند که در اصل هر دو یکی می‌شوند. از همان ابتدا که راوی دارد داستان را روایت می‌کند در انتخاب بین خود و رفیقش دچار شک و تردید است؛ او یا من؟! دائماً راوی بین او و خودش شک دارد و هر دو در انتها یکی می‌شوند.

«قادر بوده‌ام که تخیلاتم را بر اعمال او، در دنیایی که باید متعلق به من باشد، متمرکز کنم. [...] او هیچ کس را نداشت، و تنها وارث این ناداری من هستم.» [...] «آرزویم این است که عکسی از **او**، یا واقعی‌تر بگویم **خودم**، متعلق به آن زمان-های از دست رفته می‌داشتم؛ برایم مهم نیست که بدانم چهره‌ی او بهتر بوده یا من، بلکه عکس در این شرایط گیج‌کننده، مبین چیزهای بسیاری می‌تواند باشد که فراموش شده‌اند و یا در لایه‌های نابه‌جایی از ذهن جاافتاده‌اند؛ تصویرهایی که گرچه هم‌اکنون در تعلق من هستند، چون دقیقاً آن‌ها را به خاطر می‌آورم اما مطمئن نیستم که تجربه‌های شخصی خود من هستند» (مندنی‌پور، ۱۳۶۸: ۹۸-۹۷). راوی در ادامه داستان به شباهت بین خود و راوی پی می‌برد. در واقع راوی هر چه می‌دیده است، رفیقش در زندان نیز همان صحنه‌ها را می‌دیده است: «خطوط کلماتش در چشم‌هایم می‌ریخت و سطوح را می‌ساخت. هر چه می‌دید،

من می‌دیدیم. او در هشت سالگی، سیزده‌سالگی، بعد، بعدتر، همه‌ی زندگیش و وقتی بازخوانی‌های فردیمان تمام شد، آن‌چه که زمانی انحصاری بود دیگر عمومی گشته بود [...] از آن پس خاطراتی که زمانی متکی به وجود من بودند، انگار موجودیت مستقل یافته باشند از طریق او و توصیف‌هایش در ذهن من بازسازی می‌شدند» (همان، ۱۰۸).

در ادامه که راوی متوجه می‌شود رفیقش به جای او آزاد شده است، فریاد می‌زند و وقتی به نگهبان می‌گوید که رفیقش فرار کرده است، صدای خنده‌ای را می‌شنود؛ هنگامی که به آیینه نگاه می‌کند، او در واقع کسی را نمی‌بیند. صورت او و خودش یکی شده‌اند. راوی همان فراری از زندان است.

«تمام ماجرا به همین‌جا ختم می‌شود، من به این کالبد تحمیلی خو نکرده‌ام، برایم غریبه است، زیرا هیچ نشانه و خاطره شخصی از اعضایش ندارم ... مثل او هر روز ورزشش می‌دهم، وقتی گرسنه است به او می‌خورانم و وقتی بیمار می‌شود، برای درمانش تلاش می‌کنم. همان‌طور که اگر جسم خودم را داشتم، همان که آن روز صبح از در بزرگ زندان بیرون رفت ... و همان دم، من نعره زدم از وحشت و عقب عقب رفتم، در حالی که چشم‌های او از آینه به من خیره شده بودند، **در آیینه من نبودم، او بود، صورت او**...» (همان: ۱۲۴).

بدین ترتیب متوجه می‌شویم راوی دارای ذهنی روان‌پریش است و در حقیقت راوی خود رفیقش است و این دو در هم استحاله شده‌اند؛ می‌توان گفت رفیق راوی ساخته شده‌ی ذهن راویِ روان‌پریشی است که در داستان حضور پیدا کرده است.

۲. سطح توصیف و پرداخت زمان

زمان در داستان مدرن برخلاف داستان‌های رئالیستی شیوه‌ی کاملاً متفاوتی را در پیش گرفت. در این داستان‌ها روایت، روند منطقی و منظم خود را از دست داد و زمان بی‌مفهوم شد. «زمان در رمان مدرن صبغه‌ای ذهنی یافت. رمان‌نویسان مدرن، به نشانه‌ی بی‌اعتنایی به زمان مبتنی بر ساعت، بر بی‌نظمی زمان شخصی [یا زمان آن گونه که در ذهن انسان انعکاس می‌یابد] تأکید گذاشتند و شگردهای غیر خطی به یاد آمدن خاطرات را نشان دادند. رمان نویسان پسامدرن همین کار تشدید کردند و در همه چیز نوعی روند غیر خطی دیدند، به این ترتیب که نه فقط زمان

شخصی، بلکه همچنین زمان عمومی هم به نوعی سیلان تبدیل شد، زیرا نویسندگان پسامدرن موکداً نشان دادند که حتی زمان هم هیچ شالوده‌ای در واقعیت ندارد» (متس، ۱۳۸۹: ۲۳۱-۲۳۰). به سخن دیگر، ساختار زمان در رمان پست‌مدرن از برخی جهات همان راه برخی از گونه‌ها و شیوه‌های داستان‌نویسی مدرنیستی (داستان سوررئال، شیوه جریان سیال ذهن) را می‌پیماید؛ پریشانی‌ها و رفت و آمدهای زمانی، (مرور گذشته‌ها (Flash back) و تفکر درباره‌ی آینده (Flash Forward)) و نیز درآمیختن زمان‌های مختلف با هم که یکی از مولفه‌های اصلی داستان یا روایت پسامدرن است، خود ریشه در داستان‌های سوررئال و جریان‌سیال‌ذهن دارد. «زمان در داستان‌هایی که از شیوه داستان‌نویسی سیال‌ذهن بهره می‌برند، برخلاف نوع سنتی خود، حرکتی رو به جلو و مشخص و خطی ندارد، بلکه به شکل حجم عظیمی از خاطرات به ذهن وارد می‌شود و گذشته و حال به یکدیگر می‌پیوندند» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۸۲) این‌همانی‌ها، جایگزینی‌ها و تداخل‌های متعدد زمانی به ابهام و عدم تعیین لحظات منجر می‌شود. نکته‌ی مهم‌تر این که، این داستان‌ها «با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند» (لوئیس: ۱۳۸۳: ۸۷-۸۶) بدین‌ترتیب رویدادهای عادی زمانیِ زندگی به‌هم می‌خورد و آشفته می‌شود.

۱-۲. در داستان «چکاوک‌آسمان‌خراش» پیرمرد در خانه نشسته و با یادآوری افکارش، به یاد خاطرات کافه که با پسرش رفته و مست می‌کرده است، می‌افتد. سپس هم‌زمان خاطرات جنگ و محیط آن برای او یادآوری می‌شود. در واقع سه زمان متفاوت از سه مکان متفاوت، هم‌زمان با هم در ذهن پدر تداعی می‌شود و برای مخاطبی که برای اولین بار این نوع داستان را می‌خواند، مشخص کردن مرزی دقیق که اکنون با کدام زمان روبه‌روست، کار مشکلی است. در این سطح از داستان، زبان بدین شیوه استعاری شده است، خاطرات کافه و جنگ هم‌زمان در ذهن مرد که در خانه نشسته است جایگزین هم شده‌اند و تشخیص آن برای مخاطب مبهم و تا حدودی دشوار می‌شود.

«بهش گفتم: م ... ن خیلی سال شده که این راز، ه ... مثل همان تخته سنگ...به دلم مانده بود یک شب مرد و مردانه با هم مست کنیم، حر ... حرف-های نگفته مردانه را ترتیبش را بدهیم ... چون ته یک معرفت درست اساسی همین بود که پدرش را بیاورد یک کافه‌ی باحال ...

واسه چی می‌ترسی پسرا ظرفیت من بیشتر از این‌ها بوده. وقتی می‌گویم بریز ... بریز! ... آن جلو، همیشه آن‌جا، مه هست، شاید دود، بلکه هم چشم‌هام تارند،

یک قوزهای سیمانی، لابه‌لاشان آتش دهنه مسلسل‌ها، مثل جرقه، ولی مدام توی چشم‌های من، همین یک وجب تا چشم‌هام، هه! لاکردار به تخمشم نیست آن همه انفجار، آن همه ضجه زوزه‌ی زخمی‌ها، وینگ وینگ گلوله، ترکش ... خیلی بی‌خیال، جلو چشم‌هام، آرام می‌رود» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸ :۹-۷).

گذشته از این، گاه مخاطب با درهم‌آمیختن و البته جایگزینی ایام هفته در ذهن شخصیت‌ها مواجه می‌شود، به‌ویژه آن‌گاه که برای پدر و مادر دقیقاً مشخص نیست که روزی که پسر از خانه خارج شده و به سر کار رفته است، سه‌شنبه بوده یا پنج‌شنبه:

«آن سه‌شنبه لعنتی که از این‌جا رفت سرکار، مگر همین لباس تنش نبود. من خوب یادم هست همین کت و شلوار سیاه تنش بود... تو همیشه حافظه‌ات ضعیف بوده، چه برسد به این سن و سال. برای آخرین بار می‌گویم آن شبی که سورپریز آمد پهلویمان، یک پنجشنبه‌ای بود ... سه‌شنبه‌ای که می‌گویی، از خانه-ی خودش رفته سرکار، پس تو هم ندیده‌ای چه لباسی تنش بوده که رفته سرکار» (همان: ۳-۲).

در این داستان نیز، مخاطب در جایگزینی‌های تودرتوی خاطرات پیرمرد (جایگزینی خاطرات روزها و سال‌های گذشته با هم و نیز درآمیختن و جایگزینی خاطرات با واقعیات اکنونی)، با استعاره در زمان یا به تعبیر درست‌تر استعاری شدن توصیف و خلق زمان مواجه می‌شود.

۲-۲. در داستان «رنگ آتش نیمروزی» از مجموعه‌ی *ماه نیمروز*، (مندنی‌پور، ۱۳۸۸ب: ۲۵-۷) زمان داستان و روایت آن دوگونه است: یکی برای مخاطبی کاملاً ناشناس و دیگری کاملاً درونی و ذهنی که این‌دو روایت کاملاً با هم ترکیب شده‌اند. سروان مینا برای دید و بازدید به خانه‌ی راوی آمده است، آن‌ها برای گردش به کوه می‌روند و بچه‌ی سروان مینا در حالی که در طبیعت به سر می‌بردند، طعمه‌ی پلنگ می‌شود. راوی و سروان‌مینا قصد می‌کنند که پلنگ را بکشند، اما در اولین رویارویی هر دو زخمی می‌شوند و بار دوم که سروان‌مینا به پلنگ شلیک نمی‌کند در برابر سرزنش‌های راوی می‌گوید خون دخترم در رگ‌هایش است. زمان و مکان داستان برای راوی کاملاً مشخص نیست؛ گویا ماجرا در واقعیت عینی نمی‌گذرد و همه چیز در گذشته ذهنی راوی می‌گذرد و به نوعی یادآوری گذشته از طرف راوی است.

«هیکلش گاهی پشت تخته سنگی یا بوته‌ای، سنگ می‌شد، بوته می‌شد و باز آن دورتر، آتش می‌شد، کهربا مـی‌شـد. سـروان راه افتـاده بـود و در جهـت مخـالف حیوان، بی‌رمق پایین می‌رفت. کوه بود که پایین می‌رانـدش. تفنـگ را بـه دوش انداختم و دنبالش رفتم. خسته بـود، گـاهی زانوهـایش تـا مـی‌خوردنـد و لنگـی می‌خورد، ولی حالـت یـک سـرباز شکـست خـورده‌ی در حـال عقـب نـشینی را نداشت. آن تاریکی ناشناخته‌ای که می‌گفتم همین‌جاست. [تا این‌جا داسـتان در ذهن راوی می‌گذرد و خاطرات گذشته بازروایی می‌شوند، اما از این به بعد دوباره راوی از عالم ذهن بیرون می‌آید و همه چیز در عـالم واقعـی حـضور دارد] هنـوز زغال داریم ... لطفاً یکی پنجره را باز کنید که هوای سحری بیاید تو. نمـی‌دانـم... آن پلنگ هنوز توی کوه است و مـن تکلـیفم را نمـی‌دانـم، تفنـگ آمـاده اسـت، خستگی آن روزها از تنم در رفته...» (۲۳-۲۲).

آن‌چه که در این قسمت به وضوح مشخص است تکیه بر این نکته است کـه زمـان در گذشـته ذهنی راوی می‌گذرد. در قسمت مشخص شده نشان داده شد که زمان در گذشته ذهنی راوی اتفاق می‌افتد و راوی زمان را برای مخاطبی ناشناس در مکانی نامشخص تعریف مـی‌کنـد، بـه‌طـوری کـه مخاطب در طول داستان با صحبت‌های راوی همراه می‌شود و در این که داستان در گذشـته اتفـاق افتاده است، دچار تردید است؛ گویی همه چیز در زمان حال برای مخاطب می‌گذرد.

۳-۲. در داستان «هنگام» تک‌گویی‌ای در ذهن مرد غریبه اتفاق می‌افتد. در این تک‌گویی، ذهن مرد غریبه با دیدن ماه و وصفی که از میدانگاه دارد به یاد میـدانگاهی مـی‌افتـد کـه زمـانی توسـط قزاق‌ها به بند کشیده می‌شود. زمـان در ایـن قـسمت بـر اسـاس اصـل تـداعی نوشـته شـده اسـت «تداعی‌ها عامل ارتباط دو واقعه‌ی نامربوط‌اند و طیف وسیعی از پدیده‌ها و اشیاء و تصویر گرفتـه تـا کلمات و بوها و صداها را شامل می‌شود. مشترک بودن هر یک از این پدیده‌ها در دو واقعه می‌توانـد ذهن را از یکی به دیگری ببرد و این اتفاقات باعـث مـی‌شـود ذهـن حالـت سـیلانی داشـته باشـد» (سناپور، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱۲).

«لکه‌های ماه به لک‌زدگی میوه‌های گندیده می‌ماننـد. در حـال گـسترشند. شـاید چیزی دارد ماه را از تو می‌خورد. پوک شده و شبی از هم می‌پاشد و غبـارش فـرو می‌بارد. نقره‌ای! پرزهای نقره‌ای ... پیش از این‌ها بـود خیلـی پـیش، آن میـدانگاه، بزرگتر از این میدان، دایر، درخت، دیوارهای شهری، شاید، مکان‌هـای کـودکی در خاطره وسیع‌تر می‌نمایند و می‌مانند تا وقتی دوبـاره دیـده شـوند، امـا مـن هرگـز

نمی‌توانم آن را باز ببینم، چون یادم نیس در چه شهری بود و کی بوده که مادر هنوز در باغچه وسط میدان نشسته است و خیره مانده است به دیوارهای بلند قلعه‌ی آن طرف خیابان، کنگره دندان و شاید او به من گفته باشد که پدرت حکماً توی همین ارگ زندانی است که سایه‌ی برج‌ها و حفره‌ی تیرکش‌ها در ذهن من پهن‌تر می‌شود» (همان: ۱۱۱-۱۱۰).

در این بخش از داستان زار دارد به ماه نگاه می‌کند، ذهن وی با دیدن ماه که تداعی‌کننده‌ی خاطراتش است و با مرور گذشته، صحنه‌هایی از میدانگاهی را ترسیم می‌کند که در گذشته برای وی اتفاق افتاده است. در واقع زار از یادآوری یک واقعه به زمانی دیگر می‌رود و خاطرات گذشته برایش یادآوری می‌شود.

۴-۲. در «شرح افقی جدول» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۴۴-۸۴)، استعاره‌ی زمانی داستان در تعبیر «ساعت۱۱» اتفاق می‌افتد. مخاطب در ابتدا با یک ساعت مواجه است که از آن پسر پیرزنی است که در انفجار ساختمان‌ها از بین رفته است و این ساعت، روی ساعت ۱۱ از کار افتاده. چند صفحه بعد باز دوباره به عدد ۱۱ برمی‌خوریم، زمانی‌که رئیس جواب گوشی را بعد از ساعت ۱۱ می‌دهد. این اعداد ۱۱ در کنار هم، مخاطب را به یاد حادثه ۱۱ سپتامبر و زمان انفجار برج‌های دوقلو می‌اندازد.

«مرد گوگردی، به او یک ساعت لهیده داده که مال پسرش است. عجیب است که روی ساعت ۱۱ یازده از کار افتاده است...» (همان: ۶۷).
«...دیروز که انگار رئیست اصرار داشت تلفن‌ها را خودش جواب بدهد! بعد از تلفن ساعت ۱۱، مثل این که خیلی حالش بد شد؟ به تو یا همکارهایت چیزی بروز نداد؟ ...» (همان: ۷۴).

در این داستان و در این سطح مشخص، استعاری شدن زبان بدین ترتیب اتفاق می‌افتد که ساعت ۱۱ جایگزین همه ساعت‌ها شده است و مخاطب در تشخیص آن با مشکل روبه‌رو می‌شود. البته این جایگزینی از آن‌رو برجسته و مهم است که، چنان که در ادامه تأکید خواهد شد به استعاری شدن تصویر محوری داستان که در قسمت تصویر خواهد آمد، کمک می‌کند.

۵-۲. در داستان «پوست متروک مار» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۹۴-۱۷۶)، استعاره‌ی داستان در هنگام فرار مرد از قلعه رخ می‌دهد که بچه‌هایش را بر پشت خود سوار کرده و در حال فرار است. این استعاره، زمانی بهتر درک می‌شود که مخاطب حادثه یازده سپتامبر را به یاد بیاورد. هنگامی که

گرگ‌بدرکوه پسرهایش را از قلعه به پشت کرده و فرار می‌کند، روزی را به یاد می‌آورد که جنازه‌ها را از زیر آوار در آورده و به سرعت از پله‌ها فرار می‌کند.

> «با نفس نفس‌های نفیری، می‌رفت که برگردد به درّه‌ی آشنایش. دهن‌های لوچ سنگ‌های آذری، حفره‌های زیر بوته‌های خار شتر، به او می‌گفتند آن چه باید می‌گفتند. بر هر شانه‌اش، سنگینی یک پسر بود. قدم به قدم، دست پسرها- که بعد از جمود نعشی لق و لوق شده بودند- به سرینش ضربه می‌کوفتند ... دندانه‌هایی جیغ می‌کشند ... صدای صدها پای گریزان در پله‌ها ...» (همان: ۱۸۳).

این قسمت از داستان شبکه‌ای از معانی را در ذهن مخاطب مجسم می‌کند که به وسیله‌ی آن مخاطب، به احساسات مرد پی می‌برد. این جایگزینی در زمان از آن رو برجسته می‌شود که مخاطب را در مجسم کردن و خلق تصویر دیگر داستان (انفجار برج‌های دوقلو) کمک می‌کند. مرد که در هنگام فرار، حادثه را به یاد می‌آورد، در بیشتر داستان‌ها گویی زمان در ذهن راوی از حرکت ایستاده و کش پیدا کرده است. *برگسون* می‌گوید: «هر ذهن منفردی، زمان را به‌نحو خود ویژه تجربه می‌کند و از این رو ادراک و واقعیت در ذهن، با ضرباهنگ خطی و منظم زمان تقویمی تطابق ندارد. زمان در ذهن انسان‌ها انعطاف‌پذیر است و به اصطلاح «کش» می‌آید. به دیگر سخن، رویدادی که در واقعیت در ظرف چند دقیقه رخ داده است، وقتی در ذهن بازآفریده شود، با فرآیندهای ذهنی و شهودی تطویل می‌یابد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۸۴)؛ این شیوه خودبه‌خود به استعاری شدن زبان داستان منجر می‌شود که به نوعی ابهام‌آفرینی می‌انجامد.

۳. سطح توصیف و پرداخت مکان

داستان مدرن بیش از آن که محلی برای روی دادن حوادث یا نموداری از جایگاه اجتماعیِ شخصیت‌های داستان باشد، حاکی از حالات ذهنی شخصیت‌هایی است که در آن با یکدیگر تعامل می‌کنند. از این حیث مکان در این داستان‌ها دلالتی کاملاً متفاوت با دلالت در مکان داستان رئالیستی دارد. در واقع مکان در این داستان‌ها کارکردی استعاری دارد، بدین ترتیب که یا جایگزین رویدادها می‌شود و یا شخصیت‌پردازی را تقویت می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۹۴-۲۹۳). در ادامه سخن *پاینده* یادآوری این نکته ضروری به نظر می‌رسد که مکان در داستان مدرن گاه آن

حالت ایستایی و ثابت ماندن خود را از دست می‌دهد و در پیچ و خم روایات متعدد، مبهم می‌شود. در داستان «هنگام» از مجموعه *هشتمین روز زمین* نیز در همان ابتدا با عبارت استعاری در مکان مواجه می‌شویم. «هنگام» اسم روستایی است که تداعی‌ای از زمان برای مخاطبی که اولین بار این داستان را می‌خواند در آن وجود دارد و گویی نویسنده با آوردن هنگام، قصد دارد که بی‌مکانی و ایهام‌گونگی آن را در داستان برای مخاطب بهتر نشان دهد و به وی بفهماند که باید ارزش زمان را دانست؛ و یا بی‌زمانی‌ای که بر فضای داستان چیره شده است و هر لحظه در مکانی و زمانی دیگر بروز می‌کند و مخاطب برای لحظاتی می‌ماند که با نام مکان روبه‌رو است یا زمان.

۱-۳. در داستان «چکاوک آسمان خراش» از طریق جایگزینی و تداعی خاطرات مرد و سقوط پیکر سیاه‌پوش از ساختمان، مخاطب به یاد داستان آدم و سقوط او به *سراندیب* هندوستان می‌افتد. این داستان نیز با سقوط پیکر سیاه‌پوش از برج‌های دوقلو، به طور ناخودآگاه سقوط آدم از بهشت و هبوط او به سرزمین *سراندیب* را یادآوری می‌کند. در این قسمت از داستان، استعاری شدن زبان داستان این گونه است که این دو سقوط از طریق شباهت جایگزین هم می‌شوند و درک آن برای مخاطب سخت می‌شود. سقوط جسم سیاه از برج‌ها در فیلم تلویزیون با هبوط آدم از بهشت شبیه هم می‌شوند و مخاطب سقوط آدم را به یاد می‌آورد:

> «سقوط از برج، هولانه هول، وسط‌های اولین فیلمی که سر دست آمده بود، ضبط شده بود و فیلم حالا رسیده بود به یک نمایی از بهشت زمینی: جایی در «آمازون» یا شاید «سراندیب» ...» (همان: ۱۱).

نکته مهم این است که این جایگزینی و تداخل و البته ابهام، بیشتر در بستر مکان رویداد و خلق و توصیف آن روی می‌دهد تا هر عنصر دیگر؛ تداخل اصلی را درآمیختن سقوط از برج، بهشت زمینی، جایی در *آمازون* و *سراندیب*، در قالب شبکه‌ای از تداعی‌های تودرتو ایجاد می‌کند.

۲-۳. در روند جایگزینی داستان «چوپان برج‌ها»، زن و مرد از برج فرار کرده‌اند، در یک جایگزینی بین خانه و کافه مواجه می‌شوند. بدین ترتیب آن‌ها ابتدا به کافه می‌روند و گارسون به آن‌ها یک نوشیدنی سرد می‌دهد که مرد یک دفعه متوجه می‌شود در خانه نشسته است.

> «و دیگر آن‌قدر دور شدند، که مرد لیوانی پر، که خنکای خوبی داشت، دستش داد. دید توی مبل راحتی خانه نشسته. دید خرده شیشه روی موکت نیست. آوای ماورایی اما ناتوان فرشته زیر سرش بودند ...» (همان:۱۴۱).

نکته اصلی داستان در این است که این جایگزینی در بستر مکان حادثه، باعث شده است مخاطب با شبکه‌ای از روابطی که پشت سر هم در بستر مکان روی می‌دهند، مواجه شود. جایگزینی اصلی را کافه‌ای که مرد و زن در آن هستند با جایگزینی در خانه شکل می‌دهد.

۳-۳. در داستان «ماه نیمروز» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸ب: ۴۷-۲۵) نیز با چنین وضعی روبه‌رو هستیم. ازرق‌چشم، سیاه‌چشم و سفیدچشم که حضوری نمادین در داستان دارند، در ردیف آخر هواپیما نشسته‌اند.

«هر سه، کنار هم، در ردیف آخر نشسته بودند و لبانشان با لبخندی مانند پوزخند دائمی دلفین‌ها، خشک شده بودند. یکی از آن‌ها ازرق چشم بود، دیگری چشم سیاه و چشم‌های سومی به تمامی سفید بودند. مهمان‌دار، خیره به آن‌ها عقب عقب رفت و رو گرداند و تنداتند به کابین خلبان رفت.

- سه تا مسافر اضافه شده‌اند! ...» (همان: ۲۷).

در این قسمت مسافران در هواپیما هستند و نویسنده هم‌چنان که به توصیف از صحنه‌ی نشستن این سه در هواپیما می‌پردازد، ناگهان متوجه می‌شویم که این سه در بالای کوهی هستند و چای می‌نوشند.

«و سه مرد، در قهوخانه‌ای در بلندترین نقطه‌ی کوهستانی جنگلی نشسته بودند و چای می‌خوردند. از پنجره‌های قهوه‌خانه، بادبان‌های مه در دره‌های پوشیده از درخت دیده می‌شدند. آسمان، آبی بی‌شگفتی و بی‌قصاصی داشت. مرد سفید چشم گفت:

کسل کننده بود. سیاه چشم غرید:

همیشه همین را می‌گویی و خودت ...

ازرق چشم استکانش را زمین گذاشت و گفت:

- ولی من واقعاً نتوانستم حدس بزنم که آخرین فکر مهماندار چیست» (همان: ۲۸)

در این بخش نیز استعاری شدن زبان داستان این‌گونه اتفاق می‌افتد که این سه نفر که در هواپیما به سر می‌برند، در قهوه‌خانه‌ای در بالای کوه دیده می‌شوند. جایگزینی اصلی را نشستن در هواپیما با نشستن در قهوه‌خانه شکل می‌دهد. بدین ترتیب، اگرچه این استعاری بودن مکان به

نوعی واقع‌گرایانه دیده می‌شود، اما بیشتر استعاره‌ای است از حال و هوایی که این سه نفر در داستان دارند به سر می‌برند که گاه رنگی عاطفی به خود می‌گیرد و گاه صحنه و مکان به‌دلیل مرگ‌هایی که اتفاق می‌افتد، خشن می‌شود. هر سه‌ی این سه نفر هر لحظه در مکان و گاه در زمانی متفاوت ظاهر می‌شوند و این از عواملی است که این داستان را فرازمانی و فرامکانی جلوه می‌دهد.

۴-۳. در داستان «اگر فاخته را نکشته باشی» از مجموعه *سایه‌های غار* (مندنی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۸) با نوعی جایگزینی در مکان روبه‌رو هستیم. همه‌ی اتفاقات ممکن در داستان، در زندان روی می‌دهد و البته همه‌ی این‌ها، برای یک ذهن روان‌پریش اتفاق می‌افتد. وی در خانه نشسته است و فضای خانه را توصیف می‌کند، طوری که انگار وی به جای دوستش آزاد شده است- باز هم نوعی جایگزینی شخصیت که در اصل رفیقش آزاد شده است- در ادامه محیط خانه و فضای حاکم بر آن را توصیف می‌کند. تا آن‌جا که در مکانی که اکنون او قرار گرفته است، شک دارد.

> «حیاط خانه ما رو به خیابان نرده داشت، پیچک‌های دور زنگ‌خوردگی آن‌ها چنبره زده و نیمه تمام خشکیده بودند – یکدیگر را خشکیده بودند- وسط حیاط ایستاده‌ام. احساس کرده‌ام که خانه خالی است، تهی از زندگی و متروک سالیان سال. زوایای تند ساختمان، ریختگی‌هایش، ارتفاع پنجره‌ها و رنگ پرده-های آن‌ها، به نظرم ناآشنا می‌آیند. آیا واقعاً من اینجا بوده‌ام؟» (مندنی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۰۴).

در این بخش نیز نشان داده شد که مکان به کار رفته در این داستان و فضایی که وی دارد توصیف می‌کند، فضای خانه خودش است، اما در طول داستان متوجه می‌شویم که راوی در داستان است و تمام اتفاقاف در زندان روی می‌دهند. در واقع توصیف مکان زندان و خانه در هم تنیده شده است و هر دو جایگزین هم شده‌اند. مکان راوی دقیق مشخص نیست و البته خود راوی نیز در این که اکنون کجا قرار گرفته و این مکان کدام مکان است، دچار تردید است. بدین‌ترتیب نویسنده تلاش می‌کند که با استفاده از جایگزینی‌های صورت‌گرفته در داستان، مکان را مبهم جلوه دهد.

۴. سطح خلق تصویر

در مباحث مربوط به تصویر شعری، آن‌چه مورد اتفاق همگان است این است که زبان، محمل تصویر است و تصویر به ویژه نوع هنری آن در زبان رخ می‌دهد. تصویر از هر نوع که باشد؛ ساده یا

مرکب، زبانی یا مجازی یا خیالی، در قلمرو زبان و به وسیله عناصر زبان خلق می‌شود. از این رو، زبان حامل تصویر و حامل تجربه خیالی است (فتوحی، ۴۶:۱۳۸۶).

۱-۴. در «بشکن دندان سگی را» از مجموعه‌ی *مومیا و عسل* (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۵-۷) با تصویری در دو عالم و دو دنیای متفاوت روبه‌رو هستیم. نویسنده در این داستان طوری تصویرپردازی کرده است که مخاطب در ابتدا می‌پندارد که تصویری برآمده از مردمان روستا و زندگی روزمره را می‌بیند، ولی در انتها متوجه می‌شود که تصویر برآمده از این داستان در کتیبه‌ای است که نقش بسته است:

> «آن همه که من نوشته‌ام زوزه‌های ناکشیده‌ی آن سگ است و حالا دیگر آسوده‌ام، چون‌که می‌دانم من واقعیت ندارم و آن‌ها هستند که هستند و من فقط می‌دیدمشان، همه‌شان را و سگ از لابه‌لایشان، از جلو لگدهایشان، به پناه ده می‌گریخت. کف و خون و هیاهو. نگاه سگ مرا می‌جست» (همان: ۲۲).

تا این‌جا توصیف این سطح نشان دهنده‌ی تصویری واقعی است؛ اما از میانه‌های توصیف متوجه می‌شویم که در واقع این تصویر واقعی نیست. تصویر مربوط به کتیبه‌ای است که شخصی خنجری را در گردن سگی فرو کرده است.

> «جادوی نقش‌ها فقط در شکل آن‌ها نیست، در ماندگاریشان است. در ماندگاریشان هم هست و مرد خنجرش را طوری در سر حیوان فرو کرده بود که گویی مجبور بوده و چاره‌ای جز این نداشته و صورتش چرخیده بود طرف من و نگاهم می‌کرد و از لای دندان‌های سنگی‌اش حرفی را می‌غرید. چشم‌هایش هم که به خاطر پریدگی گوشه‌هایشان حالتی ملتمسانه یافته بودند، همین را می‌گفتند: «بکوب» ... و سنگی برداشتم و کوفتم به دندان‌هایش، همان کاری که هزار سال بود می‌طلبید. «بشکن» و کوفتم و هی کوفتم سنگ به سنگ و سنگ می‌ترکید و فرو می‌ریخت و بعد دیگر تاریکی بود و صدای وحشتناک آب» (همان: ۲۳).

۲-۴. در روند جایگزینی داستان «شرح افقی جدول»، به چشم‌های دختر با چشم‌های غزال برمی‌خوریم. راوی که دارد از زیبایی چشم‌های دختر یاد می‌کند، هم‌زمان به یاد خاطره‌ای از چشم‌های غزالی می‌افتد که شکارچی با تیری که بر پای او زده است، او را شکار کرده و هرکاری انجام

می‌دهد غزال به چشم‌های او نگاه کند، این کار را نمی‌کند و به دور دست‌ها خیره می‌شود. بدین‌گونه در روند جایگزینی تصاویر داستان، چشم‌های دختر همان چشم‌های غزال می‌شود که مرد از دور دست به چشم‌های دختر نگاه می‌کند، لذا با جایگزینی چشم‌های غزال با چشم‌های دختر مواجه می‌شویم.

> «شب یادبود مرده‌ها، توی نور شمع که دستت بود، چشم‌هایت را که دیدم، چشم‌های آن غزالی را دیدم که غروبگاهی، یک جایی در شرق، از نفس افتاد، نشست روی پای تیر خورده‌اش. شکارچی پاکوفت به زمین، ولی غزال، همچنان سمج، خیره مانده بود به دورها ... دست انداخت زیر فکش، سرش را کشاند بالا به سمت خودش که شاید با این کار، غزال نگاهش کند، و من به تو نگاه می‌کردم، که تلقینت کنم: دخترا تنهایی هیچ وقت نیا برای مرده‌ها بایست» (همان: ۴۵).

ایستایی زمان که در جایگزینی تصویر ساعت ۱۱ –که در سطح زمان مطرح شد- به جای همه زمان‌ها و ساعت‌ها ازجمله ساعت ۱۲ و ۱۳ و همه ساعت‌های پس از آن ۱۱ خاص، خلق شده است، خود به‌خود به استعاری شدن تصاویر، از جمله تصویر چشم‌ها کمک کرده است.

۳-۴. در داستان «آبچلیک‌ها» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۵۸-۱۴۴) پدر و مادری در برج‌های دوقلو مشغول به کار هستند. آن‌ها دو بچه کوچک‌شان را با هم در خانه می‌گذارند و خودشان برای کار به برج‌های دوقلو می‌روند. دختر و پسر در عالم کودکانه با هم بازی می‌کنند (گاه وارد عالم کودکانه می‌شوند که همه چیز تخیلی است و ساخته و پرداخته ذهن پسر و دختر است و گاه این اتفاقات در عالم واقعی روی می‌دهد) و در این روز برای آن دو اتفاقاتی می‌افتد که داستان را شکل می‌دهد. در جایگزینی تصاویر در داستان «آبچلیک‌ها»، دختر و پسر که دارند با هم بازی می‌کنند، ماشین کودکانه خود را روی میز به راه می‌اندازند. ماشین به لبه‌ی میز می‌رود و سقوط می‌کند، صدای ترمزی بلند می‌شود. هم زمان خاطره‌ای از پسر در ذهن مادر تداعی می‌شود که در گذشته پسرش با ماشین در دره سقوط کرده است. در همین لحظه چنین اتفاقی در عالم واقع روی می‌دهد و در خیابان تصادف می‌شود. بدین ترتیب در این صحنه تصادف، مخاطب با یک جایگزینی از طریق تصاویر مواجه می‌شود و مخاطب نمی‌تواند تشخیص بدهد این صحنه‌ای که اتفاق افتاده است، از بازی کودکانه است یا خاطرات ذهنی مادر و یا این که تصادفی در عالم بیرون روی داده است. این‌جاست که زبان داستان استعاری شده است و سه تصویری که جایگزین هم شده‌اند، مخاطب را در تشخیص آن با دشواری روبه‌رو می‌کند.

«پسر ماشینش را نشان داد. حالا پسرش توی این ماشین دارد فرار می‌کند. قبول؟

دختر قبول کرد. ماشین روی میز راه افتاد. چرخش چرخ‌هایش بر چوب، جیر جیر چندش آوری داشت. مادر فریاد کشید:

نرو پسرم! ... من می‌ترسم. خواهش می‌کنم نرو.

ماشین به سرعت رانده شد سمت لبه‌ی میز. صدای ترمز شدیدی بلند شد. جلو ماشین از لبه‌ی پرتگاه بیرون زد. به پایین یله شد. پسر داد زد:

کمک کنید! پرت می‌شوم توی دره[...]

پسر گفت: نگاه کن!

ماشین سقوط کرد. در هوا چرخ خورد، نعره‌ی راننده دور و دورتر شد. ماشین که در هوا چرخ خورده بود، به سقف افتاد ته دره‌ی عمیقی که خیلی عمیق بود ... آبی از روی میز ته دره را نگاه کرد. دست‌های پسر شدند دود، از کف ماشین بالا آمدند.

...دختر دولا شد تکه‌های گلدان را جمع کند. صدای ترمز ماشین، صدای آهن و شیشه، و بعد جیغ یک زن از خیابان آمد. هر دو لب پنجره روی نوک پا ایستادند و سرک کشیدند. چرخ‌های ماشین در هوا می‌چرخیدند. مردی از پنجره‌ی آن بیرون می‌آمد» (همان: ۱۴۶-۷).

این نوع جایگزینی در واقع دخالت در خلق تصاویری است که در پیوستگی به هم به وقوع می‌پیوندد و مخاطب را به هدف اصلی رهنمون می‌کند. لذا این نوع روایت در داستان مدرن باعث می‌شود زبان داستان پیچیده شده و به ابهام نزدیک شود.

۴-۴. در داستان «پوست متروک مار»، بعد از این که گرگ بدرکوه بچه‌ها را خاک می‌کند، در افکارش می‌خوانیم که کوه شروع به ریزش کرده است و این ریزش با صحنه فروریختن برج‌ها یکی می‌شوند و تداخل تصاویر اتفاق می‌افتد.

«فروریزش شروع شد. از بالا شروع شد. با صدای همه‌جایی ریزش، ترکیدن خاک و شیشه، ضجه چلیده شدن آهن ... قطعات عظیم داغ فرو می‌ریختند. سنگ‌های عظیمی که هیچ شباهتی به گذشته نداشتند فرو می‌افتادند. زمین می‌لرزید و از توی دره‌های اعماقش، صدایی آزاد می‌شدند: جیغ‌های وحشت‌های گذشته و جیغ‌های وحشت‌های ریزش‌های بعدها...» (همان: ۱۹۱).

گرگ‌بدرکوه دو پسرش را از روستا بـا خـود بـه دره آورده و مـی‌خواهـد آن دو را مـدفون کنـد، هم‌زمان با مدفون کردن آن، مخاطب می‌پندارد که برج‌ها در حال سقوط هستند، اما این سـقوط در ذهن شخصیت اصلی داستان می‌گذرد و یادآور ریزش برج‌ها است.

نتیجه

در داستان مدرن *شهریار مندنی‌پور*، زبان به سمت استعاری‌شدن - بنـا بـر نظریـه‌ی *یاکوبسن*- پیش می‌رود. زبان در این داستان‌ها، زبانی همراه بـا رمـز اسـت. در ایـن زبـان‌هـا نویـسنده چیـزی می‌گوید و باید معنایی فرای آن‌ها مد نظر قرار بگیرد. دخالتی که نویسنده در ساختار و کارکرد زبان دارد، باعث می‌شود زبان به سمت ابهام‌افکنی پیش برود؛ البتـه ایـن ابهـام در داسـتان‌هـای وی بـه جنبه‌ی هنری داستان‌هایش افزوده و باعث شده که زبان در این داستان‌ها به شعر نزدیـک شـود. در مجموعه‌ی *آبی ماورای بحار* بر عکس دیگر مجموعه داستان‌های وی، زبان در سـطح عمـودی قابـل بررسی است؛ می‌توان عنوان کرد: هر داستان ادامه‌ی منطقی داستان قبلی است و خـود زمینـه‌سـاز داستان بعدی می‌شود. به نوعی که، یکی از سطوح یاد شده زمینه سطوح بعـدی را فـراهم مـی‌آورد. می‌توان ادعا کرد که مخاطب این مجموعه بنا بر واحد بودن درون مایـه داسـتان‌هـا- حادثـه یـازده سپتامبر-، با یک شبه رمان روبه‌روست.

این پـژوهش نـشان داد کـه جـایگزینی در سـطوح یـاد شـده باعـث اسـتعاری شـدن زبـان در داستان‌های *مندنی‌پور* شده است. در جایگزینی از سطح توصیف و پرداخت زمان، بیشترین اتفاق در گفت‌وگوهای درونی شخصیت با خودش اتفاق می‌افتد و البتـه گـاه ایـن زمـان هـیچ شـالوده‌ای در واقعیت ندارد و هر لحظه در مکانی و جایی بروز می‌کند، زیرا مواقعی زمان بـر اصـل تـداعی نوشـته می‌شود. در سطح شخصیت نیز می‌توان به نمادین بودن شخصیت‌های داستان پی‌برد، مـثلاً سـقوط شخصی از ساختمان می‌تواند جایگزین هبوط اسطوره‌ای آدم شـود. در سـطح توصـیف و پرداخـت مکان نیز، مکان هر لحظه در جایی است و به نوعی داستان در شـبکه‌ای از روابـط متـداعی جریـان دارد. تحلیل این سطوح حاکی از آن است که بیشترین جایگزینی در سـطح خلـق شخـصیت اتفـاق می‌افتد و کم‌ترین جایگزینی در سطح مکان روی می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. برای مطالعه بیشتر ر.ک:

- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۶). قطب‌های استعاری و مجازی در زبان پریشی. ترجمه‌ی مریم خوزان. در *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. تهران: نی. ۳۹-۴۷
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۸). قطب‌های استعاری و زبان. ترجمهٔ کورش صفوی. در *ساخت-گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. فرزان سجودی؛ به کوشش گروه مترجمان. چاپ دوم. تهران: سوره مهر. ۱۳۳-۱۱۹
- لاج، دیوید. (۱۳۸۶). زبان ادبیات داستانی نوگرا: استعاره و مجاز. ترجمه‌ی مریم خوزان. در *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. تهران: نی. ۷۱-۴۷
- صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۲. تهران: سوره‌مهر صص ۱۱۸-۹۷.
- هاوکس، ترنس. (۱۳۸۰). *استعاره*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز. صص ۱۱۸-۱۰۵.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ***ساختار و تاویل متن*** *جلد۱. نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). ***استعاره و مجاز در داستان***. تهران: نیلوفر.

بیات، حسین. (۱۳۸۷). ***داستان‌نویسی جریان سیال ذهن***. تهران: علمی و فرهنگی.

پاینده، حسین. (۱۳۹۱). ***داستان‌کوتاه در ایران***. ج۲. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

----------. (۱۳۹۰). ***گفتمان‌نقد***. *مقالاتی در نقد ادبی*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

----------. (۱۳۸۸). ***نقد ادبی و دموکراسی***. تهران: نیلوفر.

حسن‌لی. کاووس. (۱۳۸۶). ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***. چاپ دوم. تهران: ثالث.

چندلر، دنیل. (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمه‌ی محمد پارسا. تهران: سوره مهر.

داد، سیما. (۱۳۸۷). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ چهارم. تهران: مروارید.

دیچز، دیوید و جان استلوردی. (۱۳۸۶). ***رمان قرن بیستم***. ترجمه‌ی حسین پاینده. در ***نظریه‌های رمان***. تهران: نیلوفر. ۱۱۵-۱۰۷

سناپور، حسین. (۱۳۸۷). ***چهار جستار داستان‌نویسی***. تهران: چشمه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). ***سبک‌شناسی شعر***: تهران: میترا.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***. ج۲. چاپ سوم. تهران: سوره مهر.

علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** *(صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*. تهران: سمت.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). ***بلاغت تصویر***. تهران: سخن.

لاج، دیوید. (۱۳۸۶). زبان ادبیات دستانی نوگرا: استعاره و مجاز. ترجمه‌ی مریم خوزان. در ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***. تهران: نی. ۷۱-۴۷

لوئیس، بری. (۱۳۸۷). پسامدرنیسم در ادبیات. ترجمه‌ی حسین پاینده. در ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. تهران: روزگار. صص ۱۰۹-۷۷.

کالر، جاناتان. (۱۳۹۰). ***در جستجوی نشانه‌ها***. ترجمه فرزان سجودی. چاپ دوم. تهران: علم.

متس، جسی. (۱۳۸۶). رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟. ترجمه حسین پاینده. در ***نظریه‌های رمان***. تهران: نیلوفر. ۲۳۹-۲۰۱

مستور، مصطفی. (۱۳۹۱). ***مبانی داستان کوتاه***. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۹). ***کتاب ارواح شهرزاد***. چاپ سوم. تهران: ققنوس.

----------.(۱۳۸۸). ***آبی ماورای بحار***. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

----------. (۱۳۸۸ب).***ماه نیمروز***. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

----------. (۱۳۸۴). ***شرق بنفشه***. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

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

----------. (۱۳۶۸).***سایه‌های غار***.شیراز: انتشارات نویدشیراز.

هاوکس، ترنس. (۱۳۸۰). ***استعاره***. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۸). قطب‌های استعاری و زبان. در ***ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی***. فرزان سجودی؛ به‌کوشش گروه مترجمان. چاپ دوم. تهران: سوره مهر. ۱۳۳-۱۱۹

----------. (۱۳۸۶). قطب‌های استعاری و مجازی در زبان پریشی. ترجمه‌ی مریم خوزان. در ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***. تهران: نی. ۴۷-۳۹