برهم‌کنشی اسطوره و استعاره در داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور

ابراهیم محمّدی*

دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند

جلیل‌الله فاروقی هندوالان**

استادیار گروه زبان‌شناسی و زبان انگلیسی دانشگاه بیرجند، بیرجند

رضا موصّلی***

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۵/۲۲؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۰۶/۰۹)

متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۵۸، سال ۱۷، زمستان ۱۳۹۲

چکیده

درآمیختن اسطوره و داستان در روایت مدرنیستی و پسامدرنیستی از جمله شگردهایی است که خود سبب می‌شود روایت به قطب استعاری میل کند و با عبور از مجرای استعاره به سمت تودرتویی و لایگانی پیش رود و مخاطب ناگزیر شود ژرف‌ساخت اسطوره‌ای داستان را که در لایه‌های زیرین متن نهفته است، دریابد و پاره‌های روایت را بر اساس آن کنار هم قرار دهد تا به فهم داستان نزدیک شود. در این نوشتار، با استفاده از نظریّهٔ یاکوبسن در خصوص قطب‌های استعاری و مجازی زبان، به تحلیل و تبیین ژرف‌ساخت اسطوره‌ای چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور پرداخته شده است و نشان داده شده که در این داستان‌ها گاه یک شخصیّت اسطوره‌ای جایگزین یک شخصیّت داستانی می‌شود و گاه زمان اسطوره‌ای در جایگاه زمان داستانی قرار می‌گیرد؛ یعنی گذشتهٔ ذهنی شخصیّتی در داستان، در زمانی کیفی اتّفاق می‌افتد و زمان بین گذشته و حال و آینده در آمد و شد است و نویسنده این زمان‌ها را جایگزین هم می‌کند. در مواردی نیز یک داستان جایگزین یک داستان اسطوره‌ای، البتّه در کلّیّت آن می‌شود و در برخی موارد، یک روایت اسطوره‌ای جایگزین کلّیّت روایی داستان می‌شود. در متن مقاله، داستان‌های مندنی‌پور در پنج سطحِ توصیف و خلق شخصیّت، پرداخت زمان، توصیف مکان، پیرنگ داستانی و روایت در سطح کلان، بر اساس ویژگی‌های ساختاری روایت اسطوره‌ای تحلیل شده است و آشکار گشته که بیشترین جایگزینی در سطح زمان روی داده است.

واژگان کلیدی: *قطب‌های استعاری و مجازی زبان، یاکوبسن، روایت اسطوره‌ای، داستان کوتاه، شهریار مندنی‌پور.*

---

* **E-mail:** emohammadi@birjand.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

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

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

مقدّمه

پیوند اسطوره و ادبیّات از جهات گوناگون و به دلایل مختلف امری ناگزیر است. آنچه در ارتباط اسطوره و ادبیّات در نگاه اوّل خود را می‌نمایاند، نقش محوری و اصلی زبان در هر دو است. ادبیّات با زبان بیشترین سر و کار را دارد و یکی از حوزه‌هایی که زبان در آن کارکرد برجسته‌ای می‌یابد، اسطوره است. اساسا «اسطوره تا وقتی‌که به زبان آورده نشود، تا فرم زبانی پیدا نکند، نمی‌تواند با ادبیّات بیامیزد» (امامی، ۱۳۸۵: ۱۹۶). از این رو، می‌توان بر اساس تئوری‌ها و نظریّه‌های زبانشناسی، به تبیین ارتباط اسطوره و ادبیّات پرداخت. در این میان، توجّه جدّی به بُعد زبانی و نیز ظرفیّت‌های ویژهٔ روایی اسطوره، به ادبیّات مدرنیستی و پسامدرنیستی که خود از زبان و زوایای پنهان و نیز قابلیّت‌های بی‌شمارش بسیار بهره می‌گیرند، تشخّص ویژه‌ای بخشیده است.

از مهم‌ترین عناصری که به ادبیّات و داستان مدرنیستی و پسامدرنیستی تشخّص می‌بخشد، ابهام در زبان و تودرتویی و لایه‌ای بودن روایت است. ابهام در زبان و تودرتویی و غیرمستقیم‌گویی، ساختار روایی داستان را به سمت روایت اسطوره‌ای می‌کشاند که «چندمعنایی و کارکردهای گوناگون از ویژگی‌های آن است» (ستّاری، ۱۳۶۶: ۹). روایتی که معنایی رمزی و چندمعنایی دارد یا به بیانی دیگر، اساساً «استعاری است که نمی‌توان آن را معطوف به مضمون واحدی کرد» (فرای، ۱۳۷۴: ۱۱۶ و ۱۲۱)؛ لذا برای دست یافتن به کُنه معنا و عبور از هزارتوی ابهام آن باید از نشانه‌ها و علّت‌های ظاهری آن گذشت. از دید برخی پژوهندگان، «اسطوره و شعر بسیار به هم نزدیکند ...هر دو **زبان غیراستدلالی و تصویری** را به‌کار می‌گیرند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۷۹) .این همانندی خود به ما اجازه می‌دهد که به شاعرانگی بیان و استعاری شدن زبان داستان‌هایی که به روایت اسطوره‌ای نزدیک شده‌اند، جدّی‌تر بیندیشیم و گِرِه خوردن داستان با روایت اسطوره‌ای را عاملی بدانیم که بنا بر نظریّهٔ یاکوبسن (**Jacobson**)، زبان داستان را استعاری می‌کند و البتّه روایت را نیز به سمت تودرتویی و چندمعنایی پیش می‌برد. بر اساس گفتهٔ یاکوبسن، همهٔ شکل‌های کلام به یکی از دو قطب استعاری و مجازی زبان متمایل‌اَند. قطب مجازی زبان، با ایجاد رابطهٔ مجاورت و همنشینی در ابعاد افقی زبان، محور ترکیب را شکل می‌دهد و قطب استعاری، با تکیه بر رابطهٔ جانشینی در ابعاد عمودی زبان، محور انتخاب را گسترش می‌دهد. یاکوبسن این دو صورت بیانی (گزینش و ترکیب) را ابزارهای اصلی زبان می‌داند که به وسیلهٔ آنها کلّیّهٔ نشانه‌های زبانی صورت می‌گیرد. بر این اساس، تحلیل جانشینی که «در تمام سطوح نشانه‌ای قابل اعمال است، از انتخاب یک کلمه، تصویر یا آوا گرفته، تا انتخاب یک سبک، ژانر یا رسانه» (چندلر، ۱۳۸۷:۵۶ـ۱۵۵)، شامل مقایسهٔ هر کدام از دال‌های حاضر در متن با دال‌های غایبی است که در موقعیّت مشابه امکان انتخاب آنها به جای دالّ حاضر وجود داشت. بنا بر نظریّهٔ یاکوبسن، در هر شکلی از کلام، موضوعی به موضوع دیگر ربط داده می‌شود؛ چون این دو موضوع یا از

جهتی شبیه به یکدیگرند و یا در مجاورت هم قرار دارند. بـر ایـن اسـاس، یاکوبسـن طیـف وسـیعی از پدیده‌های فرهنگی و هنری را به استعاری یا مجازی تقسیم‌بنـدی مـی‌کنـد و بـر دو اصـل مهـم پـای می‌فشارد:۱ـ نثر لزوماً با روابط مجاورت ادامه می‌یابد و به سوی مجاز گرایش دارد، ولی شعر تأکیـد بـر مشابهت دارد و به سوی قطب استعاری متمایل است و از این رو، «محقّـق بـه هنگـام اسـتفاده از یـک فرازبان برای تعبیر و تفسیر بدعت‌های شعری، بررسی استعاره را مطلوب‌تر می‌داند» (یاکوبسـن، ۱۳۸۸: ۱۲۸). ۲ـ نوشته‌های رئالیستی، مجازی و نوشته‌های رمانتیک و سمبولیک، استعاری‌اَند. بنابراین، ادبیّات داستانی نو که گرایشی نمادگرایانه دارد و واکنشی است علیه واقع‌گرایی سنّتی، به سوی قطب استعاری گرایش پیدا می‌کند» (لاج، ۱۳۸۶: ۵۲ـ۵۱) و این یعنی، «عملکرد بر روی محور جانشینی یعنی انتخاب نشـانه‌ای بـه جـای نشـانهٔ دیگـر بـر حسـب تشـابه و گـرایش بـه آنچـه یاکوبسـن قطـب اسـتعاری می‌نامد»[1](صفوی،۱۳۹۰، ج۲: ۱۰۸) و در نهایت، رمزوار شدن داستان و ارائهٔ ساخت و فـرم جدیـدی از زبان که عبارت است از «بازی آزاد نشانه‌ها» (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۰۰). به این نکتهٔ مهـم نیـز بایـد توجّـه داشت که شیوهٔ معهود روایت‌های کلاسیک ـ در هنر، اسطوره و ادبیّات ـ کـه داسـتان را «نقـل وقـایع می‌داند به ترتیب توالی زمان» (فارستر، ۱۳۶۹: ۳۶) و بر رعایت ترتیب و توالی رویدادها و ماجراها تکیه می‌کند، داستان‌نویسان مدرنیست را که از شیوه‌های جدید داستان‌نویسی از جمله جریان سـیّال ذهـن بهره می‌برند، اقناع نمی‌کند. این نویسندگان در داستان‌هایشان با بهـره‌جـویی از روایـت اسـطوره‌ای در ژرف‌ساخت داستان تلاش می‌کنند خواننده را وادارند برای درک داستان و لذّت بردن از آن، لایـه‌هـای تودرتوی روایت آن را درک کند.

پیشینه و روش تحقیق

در حوزهٔ داستان و استعاری شدن زبان آن، می‌توان به *استعاره و مجاز در داستان* نوشتهٔ محمّدرضا اصـلانی (ر.ک؛ اصـلانی، ۱۳۸۵: ۲۴ــ ۱۴) ، اشـاره کـرد و در مبحـث پیونـد اسـطوره و داسـتان، بـه پژوهش‌هایی همچون«بازشناسی روایت‌های اسطوره‌ای در آیینهٔ داستان‌های ایرانی» (مدبّری و حسـینی سروری، ۱۳۸۸: ۱۹-۴۲)، «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای سالمرگی» (بـزرگ بیگـدلی و همکـاران، ۱۳۸۹: : ۲۶۲ـ۲۳۷)، «تحلیل سیر بازتاب مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای ایرانی در رمان‌هـای فارسـی از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳۸۷) » (بزرگ بیگـدلی و همکـاران، ۱۳۸۹: ۲۳۷-۲۶۲)، «اسـطوره و ادبیّـات پسامدرن» (ر.ک؛ آزاد، ۱۳۸۴: ۲۴ـ ۷) و «ژرف‌ساخت اسـطوره‌ای رمـان رود روای» (مـالمیر و اسـدی جوزانی،۱۳۸۷: ۸۵ـ۵۵) . در حوزهٔ تبیین پیرنگ اسطوره‌ای داستان‌های امروزی نیز *تماشاخانهٔ اساطیر* نغمه ثمینی شایستهٔ یادکرد است. آنچه به پژوهش حاضر تازگی می‌بخشد، توجّه به ماهیّـت اسـتعاری زبان در اسطوره از یکسو و داستان مدرنیستی و پسامدرنیستی از دیگر سو و البتّـه تبیـین ژرف‌سـاخت اسطوره‌ای ـ استعاری داستان به کمک یک نظریّهٔ علمی زبانشناختی است. در این مقاله، با اسـتفاده از

آرای یاکوبسن در خصوص قطب‌های استعاری و مجازی زبان و نیز با توجّه به ساختار زبانی ـ روایی ویژهٔ اسطوره که **اساساً به قطب استعاری زبان گرایش دارد**، به تحلیل ژرف‌ساخت اسطوره‌ای برخی از داستان‌های مندنی‌پور پرداخته شده و نشان داده شده است که در این آثار، داستان همزمان هم اسطوره‌ای می‌شود، هم استعاری؛ استعاری می‌شود به تعبیر یاکوبسن؛ یعنی چیزی جایگزین چیزی دیگر می‌شود و اسطوره‌ای می‌شود، چون آنچه جایگزین شده است، خاستگاه اسطوره‌ای دارد.

پیش از ورود به بحث اصلی، یادکرد این نکته نیز بایسته می‌نماید که این جستار در تئوری، علاوه بر دیدگاه یاکوبسون، به نظریّهٔ «استعاره‌شناختی» یا «استعاره مفهومی» جورج لیکاف نیز توجّه دارد. در دیدگاه أخیر، استعاره علاوه بر زبان، در ذهن نیز بروز می‌یابد و از این رو، هرگاه از استعاره سخن می‌رود، منظور از آن «مفهومی استعاری» است که در عبارت‌های زبانی امکان وقوع یافته است؛ بدین معنا که مفاهیم استعاری در قالب عبارت‌های استعاری در زبان نمود پیدا می‌کنند (ر.ک؛ لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۹۸ـ۱۹۵؛ شهری، ۱۳۹۱: ۶). می‌توان گفت هم اسطوره و هم استعاره، از آنجا که جنبهٔ شناختی دارند، ابتدا در ذهن اتّفاق می‌افتند، سپس نمود زبانی پیدا می‌کنند؛ به عبارت دیگر، در استعاره و اسطوره، هر دو ـ و هر اثر روایی که به زبان استعاری و روایت اسطوره‌ای تمایل دارد ـ با حذف و جایگزینی در سطح ذهن و زبان و در نتیجه، استعاری شدن آن و نیز اسطوره‌ای شدن روایت مواجه هستیم. کوتاه سخن اینکه در نوشتار حاضر، استعاری ـ اسطوره‌ای شدن داستان در چند سطحِ *شخصیّت، زمان، مکان، پیرنگ و کلّیّت روایی داستان* تبیین و تحلیل شده است و میل زبان به قطب استعاری و نیز جایگزینی روایت اسطوره‌ای در هر سطح آشکار گردیده است.

۱ـ استعاری ـ اسطوره‌ای شدن شخصیّت

در داستان «باران اندوهان» از مجموعهٔ *مومیا و عسل* (ر.ک؛ مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۲۱ـ ۹۷) مخاطب به کلمهٔ «آزال» برمی‌خورد. آزال در این داستان اسم یک کتاب است. حال آنکه در مواجههٔ نخست با این واژه، مخاطب می‌پندارد که با نام شخصی روبه‌رو است. در انتها نیز با آمدن کلمهٔ «دستان» بر تردید مخاطب افزوده و روایت اسطوره‌ای«زال/دستان» در خاطر او زنده می‌شود. مخاطب به شدّت دچار تردید و دودلی می‌شود و در درک اینکه آزال نام کتابی است یا شخصیّتی داستانی، درمی‌ماند، آنجا که می‌خواند: «خطّی‌های استنتاخی شده ارزشی ندارند در برابر «آزال» بی‌بدیل. نامت چیست همدم تازه که **دستان** جوانت نزدیک می‌شود ... از خیال چشمان سیاه درآ و به **آزال** بنگر» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰۰). در واقع، با آمدن «آزال» به‌طور ناخودآگاه مخاطب «زال» پهلوان اسطوره‌ای *شاهنامه* را به یاد می‌آورد. این شک از آنجا ناشی می‌شود که با آمدن کلمهٔ «دستان» ذهن مخاطب به سمت آن روایت کشیده می‌شود که این خود به نوعی جایگزینی شخصیّت نیز می‌انجامد. بیشترین تردید در گفتگوی مهیانه با برهود دربارهٔ خاندانش اتّفاق می‌افتد. آنجا که ضمیر «او» را برای «آزال» به کار می‌برد که

البتّه خود، تقابل و تفاوت زبانشناختی «او» و «آن» را هوشمدانه برجسته می‌سازد: « پدرم یک شب می‌خواست بسوزاندش، از پستوی پَنجدَری بیرون دوید. کتاب هم دستش بود، سرش داد می‌زد ... می‌خواست خلاص شود ازش [...] هوار می‌کشید سَرِ او ...او؟ او یا آن چه فرقی می‌کند...» (همان: ۱۴ـ۱۱۳). نویسنده به عمد می‌خواهد با آوردن ضمیرها و انتخاب اسمی برای کتاب که معادل نامی برای انسان باشد، به ابهام در نام کتاب اشاره کند و از این طریق بر ابهام‌افکنی در داستان کمک کند.

در«درّهٔ مهرگیاه» از مجموعهٔ *مومیا و عسل* (ر.ک؛ مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۴۲ـ۲۱۱) داستان، دو نفر را به نام‌های زالی و کموتر معرّفی می‌کند. ماجرا طوری پیش می‌رود که مخاطب می‌پندارد راوی، شخصیّت زال را از قهرمانان *شاهنامه* که با تنی سرخ/سیاه و موی سپید زاده می‌شود و مورد بی‌مهری پدر قرار می‌گیرد و به البرزکوه افکنده می‌شود، معرّفی می‌کند. مندنی‌پور در این داستان آنجا که به معرّفی شخصیّت «زالی» می‌پردازد، چنان وی را توصیف می‌کند که ذهن مخاطب آشنا با روایت فوق، دائماً به سمت «زال» *شاهنامه* کشیده می‌شود: «کاری که از زالی بعید می‌نمود. زالی بلند و باریک، نامتعادل، با موی مژگان یکسر سفید، چشم‌های بیرنگ آزاردیده از آفتاب، حیران، میان **لهراسب** و علی‌خون ایستاده بود و معلوم بود حس کرده آنچه از او می‌خواهند، خارج از قوّهٔ او و ورای وظایف سادهٔ هر روزه‌اش است» (همان: ۱۹ـ۲۱۸)؛ «خطّ این طرح تا آماس سیاه زیر چشم‌هایش امتداد یافت و رشته‌رشتهٔ سفید موهایش فرو ریخت») (همان: ۲۳۶). همانگونه که نشان داده شد، راوی طوری شخصیّت «زالی» را معرّفی می‌کند که خواننده «زال» پهلوان *شاهنامه* را به یاد می‌آورد. نکتهٔ مهم این است که نویسنده با آوردن «**لهراسب**» در کنار «زالی» می‌تواند ذهن مخاطب را بیشتر به سمت روایت‌های اسطوره‌ای و «زال» پهلوان *شاهنامه* ببرد. آنچه در داستان کوتاه مندنی‌پور و از جمله در این داستان‌ها اتّفاق می‌افتد، ارائهٔ نگاهی متفاوت و جدید به اسطوره و پیوند زدن آن با داستان امروزی است. نویسنده سعی می‌کند بین دو شخصیّت خلط کند و آن دو را جایگزین هم کند و با استفاده از این خلط شخصیّت، به ابهام در شخصیّت بپردازد.

۲ـ استعاری ـ اسطوره‌ای شدن زمان

اسطوره بنا بر ساختار اساساً روایی خود همانندی و پیوند بسیار محکمی با ادبیّات داستانی به‌ویژه رمان دارد. زرافا (**Zrafa**) خودِ اسطوره را اساساً «نوعی سرگذشت یا **داستان** می‌داند که معمولاً به خدا یا ربّ‌النّوع و موجودات الهی مربوط می‌شود» (ر.ک؛ زرافا، ۱۳۸۴: ۱۱۴) و میشل بوتور (Bvtvr) معتقد است «رمان شکل خاصّی از روایت است» (آزاد، ۱۳۸۴: ۱۶). اگر بتوان اسطوره را نیز همچون رمان «شکل خاصّی از روایت دانست» (همان: ۱۷)، باید سخن آن دسته از پژوهشگران را درست دانست که روایی بودن را ویژگی مشترک اسطوره و ادبیّات می‌دانند. از دیدگاه آنها اسطوره و ادبیّات «هر دو در یک ساختار مشترک هستند و آن ساختار داستانی‌شان است» (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۹۱). اسطوره در

تعریف خود ویژگی «روایی» دارد، یعنی قصّه‌پردازی را در کُنه خود دارد. بنابراین، با ادبیّات و به‌ویژه بخش‌هایی از ادبیّات که جنبه‌های روایی بیشتری دارند، در پیوند است. برخی از پژوهشگران، گونه‌های تازهٔ ادبیّات را ـ از جمله رمان ـ برآمده از دل اسطوره و اسطوره را پدیدآورندهٔ رمان می‌دانند. اشتراوس (**Strauss**) که پدید آمدن رمان را در راستای تقدّس‌زدایی از اسطوره ارزیابی می‌کند، «رمان را محصول تنزّل‌یافته و تغییر شکل یافتهٔ اسطوره می‌داند» (جواری، ۱۳۸۴: ۴۵ــ۴۴). جورج لوکاچ (**Lukaĉs**) نیز دربارهٔ پیوند اسطوره و رمان بر این باور است که «رمان با به‌کار بردن اسطوره و تاریخ در کنار هم، می‌تواند سیمای آدمی را به تمامی نشان دهد» (زرافا، ۱۳۸۶: ۲۶۴).

آنچه در داستان و ادبیّات مدرن و پسامدرن برجسته است، تعدّد روایت است. این تعدّد روایت منجر به ابهام و عدم قطعیّت در معنا می‌شود و خواننده‌ای که با چنین متنی روبه‌رو می‌شود، دچار نوعی سردرگُمی می‌شود و معمولاً نمی‌تواند معنایی معیّن از متن دریابد. رویکرد نویسندگان مدرنیست یا پسامدرنیست به اسطوره و شکل و میزان بهره‌گیری از آن به‌گونه‌ای آشکار تغییر کرده است. آنها در استفاده از درون‌مایه‌ها، شخصیّت‌ها، بُن‌مایه‌ها و الگوهای ساختاری ـ روایی اسطوره‌ای در خلق آثار داستانی، بنا بر گرایش فکری خود، از آن به شیوهٔ خاصّی استفاده می‌کنند. شهریار مندنی‌پور نیز در برخی از داستان‌هایش، از ساختار اسطوره‌ای ـ استعاره‌ای عنصرِ «زمان» به‌خوبی استفاده کرده است. در داستان مدرنیستی و از جمله داستان کوتاه مندنی‌پور، معمولاً کیفیّت‌های زمانی، دستخوش دگرگونی می‌شود. روایت داستان به زمانی (معمولاً زمان حال) گفته می‌شود و این زمان دائماً بین گذشته و حال در جریان است. زمان در داستان مدرن، همانند روایت اسطوره‌ای، زمان بی‌زمانی است، «گویی ماجرا در جایی خارج از زمان روزمرّه رخ می‌دهد و شخصیّت در بُعد زمانی غیر گاه‌شمارانه معنی می‌یابد» (جعفر نادری، ۱۳۸۲: ۶۹). نکتهٔ مهم‌تر اینکه در این داستان‌ها علاوه بر بر هم خوردن نظم رویدادهای گذشته، زمان حاضر نیز آشفته نشان داده می‌شود و اساساً «با تحریف مفهوم زمان معنادار و گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۷ـ۸۶)، مخدوش می‌شود. خصیصهٔ اصلی زمان به کار رفته در داستان‌های مندنی‌پور، «بی‌زمانی و ازلی بودن است» (محمّدی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۴۱). نویسنده زمان را به گونه‌ای خلق و توصیف می‌کند که خواننده بین حال، گذشته و آینده‌ای **که جایگزین هم شده‌اند**، دچار سر در گمی می‌شود و برای یکسان‌سازی و مرتّب کردن خطّ سیری از این داستان‌ها، ناچار باید پارهٔ گفتارهای روایت در داستان را کنار هم قرار دهد تا متوجّه شود که زمانی که اکنون او در آن قرار گرفته، کِی است.

در «مهمان» از مجموعهٔ *شرق بنفشه* (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۸۳ـ۱۶۷)، زمان در قسمتی از داستان به صورت حسّی (کیفی) نشان داده می‌شود. این گونهٔ زمانی، چنان‌که در *کتاب ارواح شهرزاد* آمده، بر مبنای عامل تداعی نوشته می‌شود و «در شیوهٔ نوشتن داستان‌های سیّال یا به طور کلّی روایت ذهنی شخصیّت، بنا بر خصلت بی‌تقدّم و بی‌تأخّر زمان حسّی ـ که زمان‌های مختلف را در حافظه، در حجمی

به مانند کُره‌ای آیینه‌ای گرد می‌آورد ـ خاطره‌های شخصیّت بدون ترتیب و بنا به اقتضای عامل تداعی نوشته می‌شود (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۹: ۱۷). امیر در داستان مرتکب قتل شده است. هنگامی که امیر هاشم را می‌کُشد، خونی از هاشم بر روی دستش می‌ماند و بعد از چندین سال که از زندان آزاد می‌شود، به خانهٔ هادی می‌رود. در خانهٔ هادی شخصی به اسم منگول دست امیر را گاز می‌گیرد و خون جاری می‌شود. امیر با دیدن این خون به یاد صحنهٔ کشتن هاشم می‌افتد و در ذهن او حال و گذشته درمی‌آمیزند و تمایزشان از میان می‌رود: «منگول مثل گربه‌ای چاق خرامید طرف امیر [...] امیر دست بُرد موهای سیخ‌شدهٔ او را خواباند. با پشت انگشت گونهٔ او را ناز کرد و یک‌دفعه دید که نرمهٔ دستش لای دندان‌های منگول است ... خون روی دندان‌های منگول رقیق می‌شد ... امیر به رگهٔ خون که روی مچ دستش خشک شده بود، نگاه کرد. **خون هاشم بود**. وقتی انسیه جیغ‌کشان از کلبه بیرون دویده بود، او آمده بود بیرون کلبه، چهارزانو نشسته بود...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۹ـ۱۷۸)؛ خونی که از دست امیر جاری می‌شود، او را به یاد صحنهٔ کشتن هاشم می‌اندازد. زمان در این حالت بدون هیچ تقدّم و تأخّری از حرکت می‌ایستد و با دیدن خون، خاطرات بدون ترتیب زمانی به ذهن هاشم وارد می‌شوند.

در «باران اندوهان» (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۰: ۱۲۱ـ۹۷)، با دو زمان روبه‌رو می‌شویم. در قسمت اوّل که مهیانه دارد با برهود صحبت می‌کند، زمان عینی است و در حال جریان دارد. به محض تمام شدن سخن مهیانه، ذهن برهود به زمان اسطوره‌ای عهد الست کشیده می‌شود:

«چشم بر چشم برهود می‌دوزد، بی‌هیچ شرم و ملاحظه‌ای.
...چرا به من کمک نمی‌کنید؟... من از شما همین کمک کوچک را می‌خواهم. چرا به من کمک نمی‌کنید...؟

این صدا را پیش از این شنیده‌ام. همین کلمات، همین جا، همین طور با همین لحن هوس‌انگیز معصوم، صاف، بی‌هیچ خش و رگه‌ای، زن‌ترین صدای عالم است و هیچ زنی ندارد این همه زلالی را... و مثل آن چشم‌ها که بارها دیده باشمشان، آشناست و مثل آن دو خطّ چین کنار لب‌ها که از خنده‌های فراموش شده مانده‌اند... . برهود یارای نگاه مهیانه را ندارد» (همان: ۱۰۶).

در این قسمت، هنگامی که زمان عینی می‌گذرد، ذهن برهود ـ یکی از شخصیّت‌های داستان ـ به سمت عالم الست و زمان آن جریان پیدا می‌کند و نویسنده دو زمان را به‌گونه‌ای با هم درمی‌آمیزد که انگار یکی جایگزین دیگری شده است.

در داستان‌های مندنی‌پور گاه رویداد و زمان ابتدای داستان در انتهای داستان تکرار می‌شود و بر مبنای نظر یاکوبسن جایگزین می‌شود. این جایگزینی خود باعث می‌شود که مخاطب با اینکه می‌داند داستان تمام شده است، خود را در ابتدای داستان ببیند و بپندارد که زمان، در خود و به دور خود

چرخیده است؛ چرخه‌ای و به تعبیر درست‌تر، اسطوره‌ای شده است: «زمان اسطوره‌ای زمانی است که در آن، پایان مانند آغاز و آغاز مانند پایان است» (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸۲).

۳ـ استعاری ـ اسطوره‌ای شدن مکان

مفاهیم اسطوره‌ای، بنیادی فرازمانی ـ فرامکانی دارند. مکان در اساطیر بسان زمان، کیفی است و مبهم و نامتعیّن. بخش‌های گوناگون مکان اساطیری برخلاف مکان هندسی، نامتجانس است و سه جهت اصلی آن یعنی پیش و پس، بالا و پایین و راست و چپ یکسان نیستند. به تعبیر کاسیرر «مرز مشخّص و واضحی که جهان را از لحاظ فضایی یا مکانی به «اینجا» [= زمینی] و بالا [= آسمانی] و به قلمرو صرفاً «تجربی» و قلمرو «امر متعال» (**transcendent**) تقسیم کند، وجود ندارد. این تمایز تنها امری کیفی است» (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۲ـ۱۴۱). اساسی‌ترین خاصیّت مکان اساطیری این است که خود مظهر یک ساخت کلّی است و تمام مکان، طبق طرحی که در مرکز این فضا مستتر است، نظام می‌یابد (ر.ک؛ شایگان، ۱۳۷۱: ۱۸۰). در اسطوره اشکال خاصّ مکان از جمله، بلندای کوه‌ها که به آسمان و بهشت ازلی نزدیکند، ژرفنای غارها و شکاف‌های زمین و کوه‌ها و نیز دهلیزها و مازهای تودرتوی نهفته در زیر زمین که رازناک، تاریک و سرد و مرده‌اند (جهان مردگان) بسامد و اهمیّت فراوانی دارند، به‌ویژه که اغلب «در اساطیر راهروهای کانها و دهانه‌های رودخانه‌ها به مهبل زمین مادر تشبیه شده است» (الیاده، ۱۳۷۴: ۱۶۶) که با زایش و زایندگی پیوند وثیق دارد. البتّه این خود از آن روست که «در دورهٔ سنگی، غارها از اهمیّت دینی برخوردار بوده‌اند. در دوره‌های پیش‌تاریخی، غارها به شکل آیینی تغییر شکل می‌داد، بی‌درنگ صحنهٔ رازآموزی دفن مردگان شد... نفوذ به دورن یک هزارتو یا غار، با بازگشت رازآلود به مادر یکی بود، هدفی که در آیین‌های رازآموزی و مجالس ترحیم و تدفین دنبال می‌شد. امّا تنها رازآموزی و تشییع جنازه نبود که در غارها صورت می‌گرفت، برخی از زناشویی‌های اسطوره‌ای نیز در آنجا صورت می‌گرفت» (همان:۶۷ـ ۱۶۶).

در برخی از داستان‌های مندنی‌پور، آنچه در پرداخت مکان می‌آید، مربوط به شکل ظاهری نیست، بلکه بیشتر کیفی است و مه‌گرفته و مبهم و نامتعیّن، و اگر قرار بر توصیف باشد، چنان انجام می‌شود که رنگ عاطفی بر فضای داستان حاکم شود. در مواردی نیز مکان داستان جای یا جایگاهی است که خود یادآور مکان‌های اسطوره‌ای خاص همچون بلندی‌ها (کوه‌ها) یا ژرفاها (شکاف‌ها، غارها و مازهای زیرزمینی) است. در بینش اسطوره‌ای، سه ساحت کیهانی زمین، آسمان و عالم زیرین را با یکدیگر در پیوند می‌داند (همان، ۱۳۸۸: ۲۰ و ۳۰). هر دو گونهٔ مکانی یاد شده، یعنی کوه و غار، پیوستگی زمین و آسمان را معنا می‌بخشد. در «سنبل ابلیس» از مجموعهٔ *مومیا و عسل* (ر.ک؛ مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۷۹ـ۱۵۷)، با اسطوره‌ای شدن مکان مواجه می‌شویم: «سه سال پیش هم دوبیتی‌سرایی مجنونهٔ نخلستان‌ها به **کوهی** که تا کمرکشش لیمو و پرتقال کاشته بودند، اشاره کرد که آقای «خاوران»

سنگی از میان خرابه‌های شهر بیشابور در جیب گذاشت و از این سو رفت و به راه«غارشاپور» چهار قاطر بار او را می‌بردند» (همان: ۱۵۹). تکیه و تأکید بر موقعیّت مکانی کوه یادآور این اصل مهم در بینش اساطیری است که «باید روزنه‌ای به عالم بالا باشد تا از راه آن خدایان بتوانند بر زمین فرود آیند و انسان بتواند به صورتی نمادین به آن صعود کند» (الیاده، ۱۳۸۸: ۲۰ و ۳۰). امّا مهم‌تر از کوه بودن مکان، تکیه بر غار شاپور است. غار شاپور جایی است که خاوران به آنجا می‌رود و برنمی‌گردد. غار، خاوران را به خود فراخوانده است تا در مهبل خویش جای دهد. «غار شاپور» در داستان همان نقشی را ایفا می‌کند که زمین در اسطوره‌ها؛و اینگونه مخاطب با جایگزینی غار شاپور در داستان به جای زمین و غار و شکاف در اسطوره روبرو می‌شود. غار که در بینش اسطوره‌ای، همانند کوه، ارتباط با خدایان را ممکن می‌گرداند، آدمی (اینجا آقای خاوران) را به عالم دیگر می‌برد.

در بینش اسطوره‌ای دهانه‌ها هم به عالم بالا و هم به جانب پایین عالم زیرین یا جهان مردگان اشاره دارند (ر.ک؛ همان: ۲۰ و ۳۰). سردابه، زیرترین بخش مکانی است که با مرگ و زندگی در پیوند است و به جهان تیره و رازناک مردگان نزدیک است. در دو داستان مندنی‌پور با سردابه و رازناکی آن و نیز با پیوندش با مرگ و زندگی و نیز جهان دیگر مواجهیم: «بشکن دندان سنگی را» از مجموعهٔ *مومیا و عسل* (ر.ک؛ مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۷ـ۲۱۵) و «شام سرو آتش» از مجموعهٔ *شرق بنفشه* (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۴: ۶۱ـ۳۷) در «شام سرو آتش» که فضای داستان با مرگ و نیستی پیوند خورده است و راوی، جنازهٔ کسانی را که برای رسیدن به معشوقش کشته است، درون چاه می‌اندازد؛ چاهی که خود با سردابه‌ای که در آن قتل‌هایی صورت گرفته و جنازه‌هایی مخفی شده است، می‌گوید: «من دَرِ آرامگاه را می‌بندم ومی‌آیم تُو و آماده می‌شوم که به سردابه بروم. قبل از اوّلین بار و آخرین باری که تو را به آنجا بردم، بارها قصدکردم که راز آن را برای تو فاش کنم[...] گمان سرایدار قبلی از راز این سردابه خبر نشد و مُرد. خودم تصادفی اینجا را پیدا کردم. [...] سخت است فرو رفتن. کمی تمرین می‌خواهد. حالا می‌توانم خیلی سریع بیایم زیرزمین. تاریک است اینجا...» (همان: ۴۷) و در «بشکن دندان سنگی را» می‌نویسد: «از پلّه‌های سردابه پایین می‌روم، ظهرها، فانوس هم با خود می‌برم. بیرون جهنّم است... . مردهای گوراب تک‌وتوکی زیر سایهٔ کَپَر نشسته‌اند، قلیان می‌کشند، در گوش هم پچ‌پچ می‌کنند... خیالشان از من راحت است و من این تَه که دمهٔ زمین ورم می‌کند، راحتم. وسط دیوارهٔ مدوّرش می‌نشینم و گوش می‌دهم» (همان، ۱۳۸۰: ۲۴). تیرگی و رازناکی این سردابه‌ها یادآور مازها و غارهای اسطوره‌ای‌اند که خود راه فرا یا فرو رفتن به جهان دیگر و دریافتن رازها و نادانسته‌های بشر بوده‌اند. سردابه در هر دو داستان جایگزین مکانی می‌شود مرموز که به نوعی با مرگ و زندگی و تیرگی و رازناکی پیوند دارد.

۴ـ استعاری ـ اسطوره‌ای شدن داستان در سطح کلان‌روایت

جایگزینی کلان زمانی روی می‌دهد که چند جزء یا همهٔ اجزای یک روایت جایگزین همه یا چند جزء از اجزای روایت دیگر شوند و یک روایت جایگزین یک روایت دیگر شود. در چنین مواردی، گاه البتّه نویسنده اجزای دو یا چند روایت اسطوره‌ای ـ و گاه اسطوره و تاریخ یا داستان ـ را در یک روایت یا تصویر با هم گرد می‌آورد و می‌کوشد به کمک آن بهتر با مخاطب خود سخن بگوید. در داستان«چکاوک آسمان‌خراش» یک روایت اسطوره‌ای جایگزین یک روایت دیگر ـ سقوط فرد از برج‌های دوقلو در حادثهٔ یازده سپتامبر می‌شود (این مجموعه یازده داستان دارد که در تمام داستان‌هایش سایهٔ سنگین حادثهٔ یازده سپتامبر را می‌توان دید): «سقوط از برج، هولانه هول، وسط‌های اوّلین 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». آبشاری بلند از قلّه‌ای خلیده در ابر فرود می‌آمد به برکه‌ای فیروزه‌ای. غبار آب میان درخت‌های مرموز کنار برکه می‌رفت... و ناگهانی در تاریک روشنای عمق درخت‌ها، وهم عبور پیکر لختی، یک لحظه به چشم می‌آمد (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۸ :۱۱).

سراندیب، هبوط آدم از بهشت و فضایی که در این قسمت توصیف می‌شود، مخاطب را به یاد فضاهای اسطوره‌ای می‌اندازد. فیلم از سقوط شروع می‌شود ـ فرد سقوط‌کننده از برج‌های دوقلو در حال سقوط است ـ و به نمایی از بهشت ختم می‌شود و فرد سقوط‌کرده حال در عمق درخت‌ها دیده می‌شود (در هبوط اسطوره‌ای آدم از بهشت نیز آدم به سراندیب سقوط می‌کند). این خود یادآور هبوط آدم از بهشت آسمانی به روی زمین است. در داستان، زمین به گونه‌ای توصیف می‌شود که تجلّی بهشت آسمانی را برای انسان به ارمغان می‌آورد. استعاره‌ای شدن داستان در این سطح مشخّص این گونه اتّفاق می‌افتد که سقوط فرد از برج با هبوط آدم از بهشت همانند می‌شود. مکان فرد سقوط‌کننده نیز در جنگل و با نشان دادن پیکری لخت روی می‌دهد که آدم نیز هنگام خروج از بهشت با پیکری لخت از بهشت رانده می‌شود و در سرزمین سراندیب هبوط می‌کند. بهشت زمینی نیز جایگزین بهشت آسمانی می‌شود. حتّی «آبشاری بلند از قلّه‌ای خلیده در ابر» نیز می‌تواند مشبّهٌ‌بهی برای هبوط آدم از بهشت باشد. ناگفته پیداست که مندنی‌پور با آوردن اینگونه روایات، سعی در تغییر در ساختار روایت اسطوره‌ای دارد. بدین گونه که رویدادی که در اسطوره انجام گرفته است، کنار گذاشته می‌شود ـ یا در پس‌زمینهٔ روایت داستانش بروز می‌کند ـ و روایت دیگر و امروزی جایگزین آن می‌شود.

در داستان «باران اندوهان»، مخاطب با روایت اسطوره‌ای در سطح کلان و در کنار هم روبه‌رو می‌شود، از جمله؛ «ورق می‌زند. همین است...با زانوان زخمین هبوط ... تخمهٔ سیب در چنگ، نطفهٔ هابیل و قابیل فراچنگ، بیدارشده‌ای از خواب سبز در سایهٔ سبز مردم‌گیاه هر پگاه، و خفته‌ای بر خاکستر گرم شهرهای سوخته هر شامگاه...» (همان، ۱۳۸۰: ۱۰۴). البتّه جایگزینی در این سطح

هنگامی مشخّص‌تر می‌شود که در انتهای داستان متوجّه می‌شویم زانوان زخمی متعلّق بـه برهـود بـوده است که نشانی از هبوط در او دیده می‌شود: «برهود از سَرِ زانوهای زخمـی‌اَش برمـی‌خیـزد...» (همـان: ۱۱۹). این جایگزینی از آن جهت مهم به نظر می‌رسد که در قالب شبکه‌ای از روابط تودرتـو و متـداعی ظهور می‌کند و همزمان با چندین روایت اسطوره‌ای می‌آید و مهم آنکه در این سطح، سقوط فرد از برج را که در مثال قبلی یادآور شدیم به ذهن متداعی می‌کند.

۵ـ استعاری ـ اسطوره‌ای شدن پیرنگ

ریختار روایی «مومیا و عسل» در مجموعهٔ مومیا *و عسل* (ر.ک؛ همـان: ۷۹ــ۶۳) بـه داسـتان ایـرج نزدیک است. بنا بر *شاهنامه* و مآخذ دیگر، فریدون جهان را میان سه پسر خود تقسـیم کـرد. روم را بـه سلم، توران را به تور و ایران را به ایرج داد. سلم و تور بر ایرج حسادت‌کردند و به پدر پیغام فرسـتادند و به کینه‌جویی درآمدند. ایرج با برادران از دَرِ دوستی درآمد؛ امّا آنان قبـول‌نکردنـد و ایـرج را بـه‌نـامردی کشتند. فریدون به کین ایرج برخاست و نوه‌اش منوچهر، سـلم و تـور را کشـت (ر.ک؛ شمیسـا، ۱۳۷۱: ۴۴۸ـ۴۴۴ و یاحقّی، ۱۳۷۵: ۳۳۲ـ۳۳۱). برای بهتر نشان‌دادن جایگزینی این اسطوره با داستان «مومیا و عسل»، ریختار روایی آن را می‌آوریم[۲].

ریختار روایی اسطورهٔ «ایرج»
۱ـ وضعیّت متعادل آغازین با حضور یک شاه/ خدا/ صاحب برای کلّ سرزمین.
۲ـ پدر/ شاه سرزمین را میان سه فرزند تقسیم می‌کند.
۳ـ بخش باارزش‌تر از آنِ پسر کِهتر می‌شود.
۴ـ حسادت برادران بزرگتر.
۵ـ برادران بزرگتر برادر کوچکتر را می‌کشند.
۶ـ پدر/شاه با یاری فرزند پسر کوچکتر از پسران بزرگتر انتقام می‌گیرد.

خلاصهٔ «مومیا و عسل» بدین شرح است: در این داستان بعد از فوت پدربزرگ، بازماندگان خانـه‌ای از او به ارث می‌برند. پدربزرگ وصیّت کرده است که خانه در صورتی به فرزندان بـه ارث مـی‌رسـد کـه همه در این خانه زندگی کنند. برای این منظور، پدر بعد از پدربزرگ ریاست خانه را بر عهده مـی‌گیـرد. او خانه را میان سه فرزند تقسیم می‌کند و قسمت بهتر خانه را بـه پسـر بـزرگ مـی‌دهـد. پسـر بـزرگ همراهی بیشتری با پدر دارد و ارث به او می‌رسد. برادران دیگر به برادر بزرگتر پنهانی حسادت می‌کنند. سپس دو برادر کوچکتر نقشهٔ قتل پدر را می‌کشند. این در حالی است که برادر بزرگتر در اتاق پـدر بـه سر می‌برد. نقشهٔ قتل با ناکامی روبرو می‌شود و پدر با سپردن خانه به برادر بزرگتر از بـرادران کـوچکتر انتقام می‌گیرد.

ریختار روایی «مومیا و عسل»
۱ـ وضعیّت متعادل آغازین با حضور پدر خانواده برای کلّ خانه.
۲ـ پدر خانه را میان سه فرزند تقسیم می‌کند و قسمت بهتر خانه به برادر بزرگتر می‌رسد.
۳ـ برادر بزرگتر همراهی بیشتری با پدر دارد و ارث به او خواهد رسید.
۴ـ حسادت پنهانی برادران نسبت به برادر بزرگتر.
۵ـ برادران کوچکتر برای پدر نقشهٔ قتل می‌کشند، در حالی که برادر بزرگتر در اتاق پدر به سر می‌برد.
۶ـ نقشه با ناکامی روبرو می‌شود و پدر با سپردن خانه به برادر بزرگتر از برادران کوچک‌تر انتقام می‌گیرد.

«شبانگاه که خانه از اغیار تهی شد، پدر هر سه برادر را به اتاق پدربزرگ فراخواند خودش قبلاً همهٔ وسایل را به آنجا منتقل کرده بود. قرار داشت روی تختخوابِ منبّتیِ پدر بخوابد و بر صندلیِ راحتیِ همو فرمان‌های خانه را صادر کند. معتقد و خسته حرف می‌زد. هر سه برادر از آن پس می‌بایست در خانهٔ اجدادی ساکن شوند وگرنه مقرّریِ ماهانهٔ آنها قطع می‌شد. پدربزرگ به جبران عدم حضورش در آن سرا و تا اینکه باقی ماندهٔ خاندان متفرّق یک جا گرد آید، چنین وصیّت کرده بود و او هم پدرشان بود برای حفظ منش رو به فراموشی اجداد چنین می‌خواست» (مندنی پور، ۱۳۸۰: ۶۵).

این داستان البتّه با اندکی تفاوت نسبت به اسطورهٔ ایرج همانندی پیرنگی دارد. سرزمین در این داستان، خانه است که بین سه فرزند تقسیم می‌شود و قسمت بهتر خانه به برادر بزرگتر می‌رسد. برادران به طور ناخودآگاه به این وضعیّت حسادت می‌برند و از ماندن در خانه راضی نیستند. نقشهٔ قتل پدر را می‌کشند. برادر بزرگتر در اتاق پدر به سر می‌برد و به طور ناخواسته مرگ آن دو به هم گِرِه می‌خورد. برادران به علّت وجود مار در اجرای این نقشه ناکام می‌مانند و برادر بزرگتر صاحب خانه می‌شود. جایگزینی داستان زمانی بهتر درک می‌شود که به جای کشور، خانه مورد نظر قرار می‌گیرد. سه برادر در داستان جایگزین سه برادر در اسطوره می‌شوند و پدر داستان در رأس خانه، جایگزین فریدون در اسطوره می‌شود.

داستان «باران اندوهان» از همین مجموعه (ر.ک؛ صص ۱۲۱ـ۹۷) نیز از چنین ویژگی، البتّه نسبت به اسطوره گیلگمش ۴ برخوردار است: هر کس کتاب آزال راکه مهیانه از پدرش به ارث برده است، بخواند، دچار مرگ عجیبی می‌شود. مهیانه که نمی‌خواهد به سرنوشت پدر و برادرش دچار شود، کتاب را به کتابخانه هدیّه می‌دهد. برهود با مهیانه ارتباط برقرار می‌کند. مهیانه هشدار می‌دهد، امّا برهود نادیده می‌گیرد. در کتابخانه آقای خیری ـ خدمتکار کتابخانه ـ که به کتاب دست پیدا می‌کند،

می‌میرد. مهیانه روزی بارانی به خانهٔ برهود می‌رود و آزال ـ کتاب ـ را از برهود می‌گیرد و در حوض آب فرو می‌کند. در همان زمان برهود از زانوان مهیانه برمی‌خیزد.

ریختار روایی «باران اندوهان»
۱ـ مهیانه صاحب کتاب آزال است.
۲ـ بیماری طاعون صاحب کتاب را تهدید می‌کند // مهیانه در صدد نـابودی کتاب برمی‌آید // کتاب را به کتابخانهٔ برهود می‌دهد.
۳ـ مهیانه کتاب را به برهود هدیّه می‌دهد.
۴ـ مهیانه برهود را ملاقات می‌کند.
۵ـ مهیانه کتاب را از دستان برهود می‌گیرد.
۶ـ مهیانه و برهود از نیشی بر کتف‌هایشان می‌میرند.

این داستان را می‌توان با اسطورهٔ گلگمش۴ که تقابل خیر و شر را نشان می‌دهد، سـنجید: «ایشـتار مالک درختی است. نیروهای متخاصم مانع رشد آن می‌شوند. گیلگمش به کمک او می‌آید. ایشتار بـرای تشکّر از گیلگمش که به کمک او آمده است، شاخه‌ای از درخت را به او هدیّه می‌دهد. گیلگمش طبلـی می‌سازد که دختران جوان از شنیدن آن آزار می‌بینند. طبل به دوزخ ساقط مـی‌شـود. انکیـدو قـانون را می‌شکند، به دنبال طبل می‌آید، گرفتار می‌شود. گیلگمش به کمـک دوسـتش مـی‌رود. روح انکیـدو بـا کمک یکی از خدایان از سوراخ بیرون می‌آید، روح از مقدّرات دوزخ خبر می‌دهد. گیلگمش بیمار شـده، در بستر می‌میرد» (ثمینی، ۱۳۸۷: ۴۷ـ۴۶). سنجش ریختار روایی این داستان با اسطورهٔ گیلگمش۴ به درک چگونگی اسطوره‌ای ـ استعاری شدن پیرنگ آن کمک می‌کند:

ریختار کلّی اسطورهٔ «گیلگمش۴»
۱ـ زنی صاحب درخت /دارایی است.
۲ـ نیروی شر دارایی / درخت را تهدید می‌کند.
۳ـ مرد نیروی تهدیدگر را می‌راند.
۴ـ زن به مرد از دارایی / درخت هدیّه می‌دهد.
۵ـ مرد هدیّه را از دست می‌دهد.
۶ـ مرد روح بهترین دوستش را ملاقات می‌کند و می‌میرد.

در «باران اندوهان» زن، صاحب کتاب آزال است. بیماری طاعون صاحب کتاب را تهدید مـی‌کنـد: «آقـا خیری اسم گلشاه برایت آشنا نیست؟!

دیروز ختمش بود...
چطور مرده؟
کسی نمی‌داند آقا... مثل پسرش، مثل جدّش... یک مرضی می‌زندشان...» (منـدنی‌پـور، ۱۳۸۰: ۱۰۰) و در ادامه، تأکید می‌کند که بیماری به خاطر بیماری طاعون است: «مرض دامنگیر هر کسی که لمسش کُند، می‌شود... نه؟!
نه همه ... بیا با من ... ارثی که به من رسیده، برای ...
سرانگشت‌های برادرت سیاه شده بودند، خیارکی توی کشالهٔ رانش ... مثل جدّت...»(همان: ۱۱۳).

مهیانه در صدد نابودی کتاب بر می‌آید. کتاب را به کتابخانهٔ برهود هدیّه می‌دهد: «کتـاب‌هـا را روی میز می‌گذارد مهیانه. باید اینها را اهدا کنم به کتابخانهٔ شما... خطّی‌اَند...» (همان: ۹۹). مهیانـه کتـاب را به برهود هدیّه می‌دهد. مهیانه برهود را ملاقات می‌کنـد. مهیانـه کتـاب را از دسـتان برهـود مـی‌گیـرد: «می‌خواهمش... پسش بده ... چرا سراغ من نیامدی ... پسـش بـده... برهـود مـی‌آیـد، آزال را در جعبـهٔ مخملینش می‌گذارد و زیر لبهٔ کت می‌گیرد و به حیاط می‌برد» (همان: ۱۱۸). مهیانه و برهود از نیشـی که بر کتف‌هایشان زده می‌شود، می‌میرند: «مهیانه، آزال را در آب حـوض فـرو مـی‌کنـد[...] آب‌چکـان، خنداخند، دست‌هایش را بـه سـوی برهـود مـی‌گشـاید. حـالا بیـا... برهـود از سَرِ زانوهـای زخمـی‌اَش برمی‌خیزد... آنقدر سودای باران‌اَند که کین‌کش‌ترین بوسهٔ عالم بر کتف‌هایشان را درنمی‌یابند» (همـان: ۱۹ـ۱۱۸). در اسطوره و داستان، هر دو، زنی صاحب دارایی می‌شود. در اسطوره دارایی به وسیلهٔ نیروی شر تهدید می‌شود و در داستان به وسیلهٔ بیماری طاعون. در داستان و اسطوره پای فرد سومی به میـان می‌آید که هدیّه‌ای را از دست زن می‌گیرد. در آخر داستان و اسطوره شاهد مرگ هسـتیم؛ مـرگ زنـان داستان. همانگونه که نشان داده شد، داستان باران انـدوهان بـا اسـطورهٔ گـیلگمش ۴ در مـوارد زیـادی جایگزین هم می‌شوند.

نتیجه‌گیری

در داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور، به دلیل میل زبان داستان به سـمت قطـب اسـتعاری و نزدیـک شدن روایت به ساختاری اسطوره‌ای، با استعاری ـ اسطوره‌ای شدن روایت مواجه هستیم. این روایـت‌هـا از سویی استعاری‌اَند، چون در آنها با نوعی جایگزینی روبه‌رو می‌شویم و از دیگر سو، اسطوره‌ای‌اَند، چون آنچه جایگزین شده، از اسطوره بر آمده است. در این وضعیّت که زبـان بـه قطـب اسـتعاری خـود میـل می‌کند و روایت به سمت تودرتویی و ابهام‌گونگی پیش می‌رود، مخاطـب بـرای درک لایـه‌هـای پنهـان ژرف‌ساخت داستان، ابتدا باید زبان استعاری را کشف کند وآنگاه با توجّه به ساختار استعاره، روایت‌هـای اسطوره‌ای را در ژرف‌ساخت داستان کشف کند و با کنار هم نهادن پاره‌های روایـت، داسـتان را دریابـد. ایـن پـژوهش نشـان مـی‌دهـد کـه در داسـتان‌هـای مـورد مطالعـه، در جـایگزینی اشـخاص بیشـتر از

شخصیّت‌های اسطوره‌ای خاندان زال و البتّه خود زال ـ شاید به دلیل سرشت ویژه و متفاوت او ـ استفاده شده است. در این روایت‌ها، معمولاً زمان گذشته و حال که در ذهن شخصیّت جریان می‌یابد، جایگزین هم شده‌اند و این خود، مخاطب را با زمان ذهنی روبه‌رو کرده است. در پیرنگ نیز مندنی‌پور تلاش می‌کند که ساختار برآمده از اسطوره را در داستان به‌وسیلهٔ ریختار کلّی داستان به نمایش بگذارد. این شیوهٔ او باعث می‌شود که نویسندهٔ داستان مدرن با استفاده از هم‌پیوندی اجزاء در داستان، اسطوره را کشف و رویدادهای کلّی و علّی ـ معلولی حوادث داستان را معطوف به مضمونی واحد کند، همانند آنچه در داستان «مومیا و عسل» آمده است. نکتهٔ دیگری که در سطح پیرنگ داستان مندنی‌پور حائز اهمیّت است، توجّه به این اصل است که، ریختار کلّی داستان با اسطوره همسانی دارد، منتها در سطح با هم متفاوت‌اند؛ داستان در سطح کوچکتری از اسطوره واقع می‌شود؛ به عنوان مثال، جامعه به خانه تبدیل می‌شود.

در نهایت، یادکرد این سه نکتهٔ مهم نیز بسیار بایسته می‌نماید که:

۱ـ شهریار مندنی‌پور در داستان‌هایش به طور واضح و روشن از اسطوره بهره نبرده است، بلکه اشارات او به اسطوره، لحظه‌ای و گاه در حدّ نام بردن است.او به اشاره‌ای از نام آنها بسنده می‌کند و آن را بی‌شرح و توضیح رها می‌کند و بر خواننده است که ژرف‌ساخت اسطوره‌ای را در داستان‌های وی کشف کند.

۲ـ آنچه برای مندنی‌پور مهمّ است، خود داستان و زبان آن است و اسطوره در ناخودآگاه وی روی می‌دهد و بیشترین اشارات وی به اسطوره محتوایی است و بر خواننده است که خلأ بین اسطوره و داستان را پر کند.

۳ـ در مواقعی نیز مندنی‌پور تلاش کرده است از یک اسطوره یا روایت اسطوره‌ای، قرائت دگرگون‌شده و تغییریافته‌ای ارائه کند یا چند روایت اسطوره‌ای را با هم درآمیزد و به کمک آن، رویدادهای شگفت سیاسی ـ اجتماعی امروزی (مثلاً سقوط فرد از برج‌های دو قلو در حادثهٔ یازده سپتامبر) را وارد داستان کند و آن را به اسطورهٔ هبوط آدم نزدیک سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ برای مطالعهٔ بیشتر، ر.ک؛ لاج، ۱۳۸۶: ۷۱ـ۴۷؛ یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۴۷ـ۳۹؛ همان، ۱۳۸۸: ۱۳۳ـ۱۱۹؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۱۸ـ۹۷؛ هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۱۸ـ ۱۰۵ و اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۴ـ۱۴.

۲ـ ریختار روایی این داستان‌ها از کتاب تماشاخانهٔ اساطیر اثر نغمه ثمینی نقل شده است.

منابع و مآخذ

آزاد، راضیه. (۱۳۸۴). «اسطوره و ادبیّات پسامدرن». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. شمارهٔ ۷، بهار ۱۳۸۴. صص ۲۴ـ۷.

اصلانی، محمّدرضا. (۱۳۸۵). ***استعاره و مجاز در داستان***. تهران: نیلوفر.
الیاده، میرچا. (۱۳۸۸). ***مقدّس و نامقدّس***. ترجمهٔ بهزاد سالکی. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ . (۱۳۷۴). ***اسطوره، رؤیا، راز***. ترجمهٔ رویا منجّم. تهران: فکر روز.
امامی، نصرالله. (۱۳۸۵). ***مبانی و روش‌های نقد ادبی***. چاپ سوم. تهران: جامی.
پاینده، حسین. (۱۳۸۸). ***نقد ادبی و دموکراسی***. تهران: نیلوفر.
ثمینی، نغمه. (۱۳۸۷). ***تماشاخانهٔ اساطیر؛ اسطوره و کهن‌نمونه در ادبیّات نمایشی***. تهران: نی.
جعفرنادری، مهرآور. (۱۳۸۲). «زمان در رمان، سینمای نو». ***کتاب ماه هنر***. شمارهٔ ۶۲. صص ۷۱ـ۶۶.
جواری، محمّدحسین. (۱۳۸۴). «اسطوره در ادبیّات تطبیقی». ***اسطوره و ادبیّات***. چاپ دوم. تهران: سمت.
چندلر، دنیل. (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ محمّد پارسا. تهران: سورهٔ مهر.
زرافا، میشل. (۱۳۸۴). *«اسطوره و رمان»*. ***جهان اسطوره‌شناسی(۳)***. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: مرکز. ۱۴۹ـ۱۱۴.
ـــــــــــ . (۱۳۸۶). ***جامعه‌شناسی ادبیّات داستانی***. برگردان نسرین پروینی. تهران: سخن.
ستّاری، جلال. (۱۳۶۶). ***رمز و مثل در روانکاوی*** (نوشته‌هایی از ارنست جونز، مارت روبر و...). تهران: توس.
شایگان، داریوش. (۱۳۷۱). ***بُت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی***. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۱). ***فرهنگ تلمیحات***. تهران: فردوس.
شهری، بهمن. (۱۳۹۱). «پیوندهای میان استعاره و ایدئولوژی». ***نقد ادبی***. سال پنجم. شمارهٔ نوزدهم. صص ۷۶ـ۵۹.
صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). ***از زبان‌شناسی به ادبیّات***. ج ۲. چاپ سوم. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). ***بلاغت تصویر***. تهران: سخن.
فارستر، ادوارد موگان. (۱۳۶۹). ***جنبه‌های رمان***. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چاپ چهارم. انتشارات نگاه.
فرای، نورتروپ. (۱۳۷۴). «ادبیّات و اسطوره». ***اسطوره و رمز***. برگردان جلال ستّاری. تهران: سروش.
کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۷). ***فلسفهٔ صورت‌های‌سمبلیک***. ترجمهٔ یدالله موقن. تهران: هرمس.
کهنمویی‌پور، ژاله. (۱۳۸۴). «اسطوره درعصر نو». ***مجموعه مقالات اسطوره و ادبیّات***. چاپ دوم. تهران: سمت. صص ۱۹۲ـ۱۸۴.
لاج، دیوید. (۱۳۸۶). «زبان ادبیّات داستانی نوگرا: استعاره و مجاز». ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***. ترجمهٔ مریم خوزان. چاپ سوم. تهران: نشر نی. صص ۷۱ـ۴۷.

لوئیس، بری. (۱۳۸۷). «پسامدرنیسم در ادبیّات». ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزگار. صص ۱۰۹ـ۷۷.

لیکاف، جورج. (۱۳۸۳). «نظریّهٔ معاصر استعاره». به کوشش فرهاد ساسانی. ***استعاره مبنای تفکّر و زیبایی‌آفرینی***. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: سورهٔ مهر. صص ۲۹۸ـ۱۹۵.

محمّدی، ابراهیم و همکاران. (۱۳۹۰). «اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور». ***فصلنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی***. سال ۱۹. شمارهٔ ۷۰. صص ۱۶۵ـ۱۳۷.

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۸). ***آبی ماورای بحار***. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۴). ***شرق بنفشه***. چاپ چهارم. تهران: مرکز

ـــــــــــــ . (۱۳۸۰). ***مومیا و عسل***. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۹). ***کتاب ارواح شهرزاد***. چاپ سوم. تهران: ققنوس.

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

یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۸). «قطب‌های استعاری و زبان». گردآوری فرزان سجودی و به کوشش گروه مترجمان. ***ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی***. ترجمهٔ کورش صفوی. چاپ دوم. تهران: سورهٔ مهر. صص ۱۳۳ـ۱۹۹.

ـــــــــــــ .(۱۳۸۶). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی». ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***. ترجمهٔ مریم خوزان. تهران: نی. صص ۴۷ـ۳۹.