Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Ambiguities in "Seven Captains" the Short Story Collection

Leila Nowruzpur

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Golestan University, Gorgan, Iran. Email: l.nowruzpur@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 09 October 2024
Received in revised form 10 November 2024
Accepted 01 December 2024
Published online 23 December 2024

Keywords:
Ambiguity, Short story, Seven Captains, Shahriar Mandanipour, Postmodernist story, Metafiction.

ABSTRACT

Seven Captains (2020) is a name of short story collection authored by Shahriar Mandanipour, which confronts the reader with many ambiguities. The subject of this article is the reason for the ambiguities and an attempt to unravel them. The inherent compactness and succinctness of the short story genre contribute to a sense of ambiguity and open-ended interpretation, which relies heavily on the engagement of the reader. This ambiguity aligns the short story more closely with poetry, as both forms often utilize indirect references, implicit meanings, and various forms of compression that relate to narrative elements such as plot, resolution, characterization, and events, thereby enhancing the rhetorical quality of the story through the creation of suspense. Furthermore, ambiguity is a hallmark of postmodernism, intertwining with themes of uncertainty, discontinuity, and absence. This analysis employs a descriptive-analytical approach to explore the stories within this collection, focusing on the techniques that foster ambiguity. The findings indicate that various elements contribute to the ambiguity present in these narratives, including the elimination of plot chains at different narrative stages, metaphorical plots and episodes that obscure causal relationships, the blending of multiple realities with mythological elements, fragmented dialogues among soldiers presented in a collage format that necessitates careful decoding by the reader, the use of pronouns lacking clear references that shroud characters in uncertainty, the intertwining of textual and intertextuality connotations, the disruption of linear narrative, and the use of symbol.

Cite this article: Nowruzpur, L., (2025)., Ambiguities in "Seven Captains" the short story collection. *Rhetoric and Grammer Studies*, 14 (2). 135-151. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2025.12075.1658

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2025.12075.1658
Publisher: University of Qom

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

وجوه ابهام در مجموعه داستان کوتاه هفت ناخدا

لیلا نوروزپور

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گلستان، گرگان، ایران. رایانامه: l.nowruzpur@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۸

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
ابهام، داستان کوتاه، هفت ناخدا، شهریار مندنی‌پور، داستان پسامدرنیستی، فراداستان.

چکیده

هفت ناخدا نام مجموعه داستان کوتاه از شهریار مندنی‌پور است که خواننده را با ابهامات بسیاری مواجه می‌کند. موضوع این مقاله دلایل ایجاد ابهام و تلاش درجهت گشودن آنهاست. فشردگی و ایجاز داستان کوتاه خود، از عوامل ایجاد ابهام و تأویل‌پذیری است و تأویل موقوف به مشارکت خواننده است. ابهام، داستان کوتاه را به شعر نزدیک می‌کند. منظور از تشبه داستان کوتاه به شعر، اشارات غیرمستقیم، دلالت‌های ضمنی، هر نوع اختصار و فشرده‌سازی است که با مؤلفه‌های روایت مانند پیرنگ، گره‌گشایی، شخصیت‌پردازی، رویدادها و دیگر عناصر آن پیوند می‌یابد و با ایجاد تعلیق بر بلاغت داستان کوتاه می‌افزاید. از سوی دیگر ابهام از مختصات پست‌مدرن است و با برخی مؤلفه‌های دیگر آن مانند عدم قطعیت، ازهم‌گسیختگی و غیاب ارتباط دارد. داستان‌های این مجموعه براساس شگردهای ایجاد ابهام به روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی شده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد عوامل متفاوت ایجاد ابهام در این داستان‌ها عبارتنداز: پیرنگ حذفی شامل حذف زنجیره‌هایی از پیرنگ در آغاز، میانه و پایان روایت، پیرنگ استعاری و اپیزود استعاری که درک رابطهٔ علیت را با ابهام مواجه می‌کند و زمینه‌ساز تفسیرهای مختلف از روایت است؛ تداخل جهان‌های متکثر و ادغام جهانی که در مرز خواب و بیداری بر راوی داستان پدیدار می‌شود با جهان اسطوره؛ دیالوگ گسیخته به صورت گفتگوهای درونی و بیرونی تعدادی از سربازان که به شکل تکه‌چسبانی یا کلاژ، کنار هم قرار گرفته‌اند و خواننده با خوانش مکرر و ارتباط بین گفتگوها باید از پیرنگ رمزگشایی کند؛ کاربرد ضمایر بدون مرجع که شخصیت‌ها را در پردهٔ ابهام باقی می‌گذارد؛ گره‌خوردگی دلالت متنی و بیرون متنی؛ بهم‌ریختگی سیر خطی روایت؛ نمادگرایی و فاعلیت زمان‌های مختلف فعل فارسی در جایگاه راوی نوعی فراداستان. تمامی این شگردها در هر داستان با توجه به نقش آن در گشودن معنای متن تحلیل شده است.

استناد: نوروزپور، لیلا. (۱۴۰۳). «وجوه ابهام در مجموعه داستان کوتاه هفت ناخدا». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۴. شمارهٔ ۲۶. صص: ۱۵۱-۱۳۵. https://doi.org/10.22091/jls.2025.12075.1658

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

داستان‌های کوتاه مدرن و پست‌مدرن شامل ویژگی‌هایی نظیر طرح غیرخطی، درهم‌تنیدگی واقعیت و تخیل، زمان‌پریشی، مرکززدایی، جهان‌های موازی، ساختار پراکنده، بینامتنیت و فراداستان است. این نوع داستان‌ها توجه خواننده را به عمل داستان‌سرایی جلب می‌کنند. تمامی این مؤلفه‌ها موجب ابهام می‌شود که یکی از عناصر کلیدی در داستان کوتاه معاصر است و به افزایش عمق، جذابیت و درگیر شدن خواننده با متن می‌انجامد. ابهام باعث می‌شود خواننده با مرور چندبارهٔ داستان به منظور ابهام‌زدایی، فعالانه در فرایند معناکاوی داستان شرکت کند و با این تعامل تجربهٔ خواندن شخصی‌تر و پویاتر می‌شود. همچنین ازآنجاکه زندگی واقعی پر از ابهام و ناشناخته‌هاست، ابهام به نویسنده امکان می‌دهد تا داستانی خلق کند که راهی به تفسیرهای مختلف بگشاید. این ویژگی سبب می‌شود داستان‌ها حتی برای خواننده منفرد هنگام بازخوانی، کشف‌های جدیدی در پی داشته باشد.

مجموعه داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور عبارت‌انداز: سایه‌های غار، هشتمین روز زمین، مومیا و عسل، شرق بنفشه، ماه نیمروز، آبی ماورای بحار و هفت ناخدا. مجموعهٔ اخیر شامل هشت داستان بانوی باغ، مینا، دستور فارسی مرگ، خودکشی نهنگ، نجوای سربازان، هفت ناخدا، رویین تنی و گندمزار پاییزی است. در مورد این اثر پژوهش چندانی صورت نگرفته است حال آنکه داستان‌های آن پیچیده و نیازمند تعمق‌اند. این مقاله به تحلیل این داستان‌ها از منظر ابهام و ارتباط آن با عناصر داستانی می‌پردازد و به ضرورت تحلیل ابهام، تفسیر نگارندهٔ مقاله از این داستان‌ها ارائه خواهد شد.

۱-۱) پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی دربارهٔ آثار شهریار مندنی‌پور انجام شده است که برخی از آنها با موضوع این پژوهش بی‌ارتباط نیست:

اولیایی‌نیا (۱۳۷۹) در دو داستان «سایه‌ای از سایه‌های غار» و «بشکن دندان سنگی را» نگرش ناتورالیستی نویسندگانی مانند کافکا در مسخ، هنرمند گرسنگی و محاکمه و جک لندن در آوای وحش و سپید دندان و اندرسون در داستان تخم‌مرغ و مرگ در جنگل را نشان داده است.

قنبریان (۱۳۹۰) در کتاب خود داستان‌های مجموعهٔ شرق بنفشه را از منظر مؤلفه‌های مدرن و پست‌مدرن بررسی کرده و نشان داده که شخصیت‌های مدرن و پست‌مدرن اغلب دچار نوعی بدبینی کشف فلسفی و ذهن‌گرایی افراطی هستند.

محمدی و دیگران (۱۳۹۰) با توجه به ویژگی روایت‌های اسطوره‌ای، زمان غیرخطی، گسسته‌نمایی و بی‌نظمی‌های زمانی آثار شهریار مندنی پور را بررسی کرده‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که زمان در برخی از داستان‌های کوتاه همانند زمان در روایات اسطوره‌ای کیفی و ذهنی است نه عینی و کمی، اعتبار خود را از حادثهٔ روایت شده می‌گیرد و نیز دورانی است.

از نظر محمدحسین محمدی و طاهره کریمی (۱۳۹۱) مندنی‌پور به طرزی شگفت‌انگیزی از انواع پیش‌نمون‌های هنری، ادبی، سیاسی و جز آن بهره برده است. ازجمله راوی داستان «شرق بنفشه»، روح حافظ است. داستان «آیلار» به زندگی و عقاید صادق هدایت نظر دارد و نام شخصیت فرعی آن هدایت است و پیش‌نمون اساطیری در داستان کوتاه «باران اندوهان»، برگرفته از داستان آدم و حوا است.

حیدری و دارابی (۱۳۹۲) براساس نظریهٔ بینامتنیت و بررسی شواهد در متن این فرضیه را اثبات کردند که وجوه اشتراک بین داستان شرق بنفشه و سایر آثار، ازجمله غزلیات حافظ، غزلیات شمس، تذکره الاولیا، بوف کور و ... اتفاقی نیست و انگیزهٔ مؤلف از این روابط بینامتنی، ایجاد نظام معنایی برای رسیدن به مفهومی عرفانی در متن است. پیرنگ همسان، عرفان مشترک، اعتقاد به هستی در نیستی و قدم نهادن به وادی فنا از گزاره‌های مشترک این اثر با برخی متون دیگرست.

جواد اسحاقیان (۱۳۹۵) در مقالهٔ «غریب‌سازی مندنی‌پور در بشکن دندان سنگی را» نشان می‌دهد که چگونه نویسنده با استفاده از رمز و نماد به آشنایی‌زدایی پرداخته است. مردان این داستان همه، یک مرد و حیوانات همه یکی هستند و رمزی از خود خودآگاه و من برتراند. سنگ رمزی از اندیشه‌های تباه، خودبزرگ‌بینی، خودمحوری و بیگانگی روشنفکر روستا است. این مقاله به نوعی با موضوع این پژوهش ارتباط موثق‌تری دارد زیرا غریب‌سازی هم به ابهام منجر می‌شود.

منصوره تدینی (۱۳۹۵) در «مندنی‌پور شاعر راوی یا راوی شاعر؟» به داستان شرق بنفشه و منشأ نمادها و تلمیحات این اثر اشاره دارد و به تکنیک‌های رایج در تصاویر مدرنیسم مانند آشفتن مرزهای وجودی، اتصال کوتاه و زمان‌پریشی پرداخته است. از نظر تدینی، راوی داستان که شخصیتی نامرئی و پیر است، با توجه به اشارات و مکان داستان – حافظیه ـ حافظ را تداعی می‌کند. (تدینی، ۱۳۹۵: ۱۷)

دربارهٔ مجموعه داستان «هفت ناخدا» مقالهٔ «تحلیل بنمایه‌های اسطوره‌ای داستان بانوی باغ شهریار مندنی‌پور» از محمودی‌وند بختیاری و دیگران منتشر شده است. در تحلیل اسطوره‌ای داستان، راوی از بازگشت به دوران اساطیری سخن می‌گوید و در آرزوی دوران مادر ــ خداست که اصالت واقعی سرزمینش محسوب می‌شود. از نظر نویسندگان در این داستان، تقابل خدا بانوی ایران باستان و ایزد آریایی‌ها دیده می‌شود.

همچنین لیلا نوروزپور (۱۴۰۳) در مقالهٔ «آمیختگی مرزها مؤلفهٔ پست‌مدرن در داستان دستور فارسی مرگ» به تحلیل پسامدرنیستی یکی از داستان‌های مجموعهٔ هفت ناخدا پرداخته و نشان داده است که چگونه با آمیختگی خیال و واقعیت مرزهای هستی‌شناختی داستان درهم می‌آمیزد و ژانرآمیزی و انقطاع روایی، عدم‌مرکزیت را تثبیت می‌کند.

تاکنون دربارهٔ وجوه ابهام در این مجموعه داستان پژوهشی انجام نشده است.

۲) بحث و بررسی

۲–۱) مبانی نظری؛ ابهام در داستان کوتاه

داستان کوتاه مبتنی بر ایجاز است. در هر نوع بررسی داستان کوتاه باید تعهد دوگانه آن را به روایت و شعر در نظر اشت. داستان کوتاه هم ویژگی‌های داستانی و روایی خاص خود را دارد و هم از تنش، فشرده‌سازی یا ایجاز و اشارات شاعرانه برخوردار است. داستان کوتاه اختصار و فشرده‌سازی شعر را با مؤلفه‌های روایت مانند پیرنگ، گره‌گشایی، شخصیت‌پردازی و رویدادها ترکیب می‌کند و از طریق حذف، دلالت ضمنی، دوری جستن از بیان صریح و ساختار علی ـ معلولی که مختص آثار بلند منثور است، با ویژگی‌های زبان شاعرانه و استعاری نسبت‌های مشترک دارد. داستان کوتاه بر لحن و تصویرسازی تأکید دارد. به بیان دیگر حداکثر صرفه‌جویی (maximum economy) (ایجاز) در آن با هدف

فشردگی، اشارت‌گونگی و شعریت تحقق می‌یابد. (Patea, 2012: 9-10) اگر ایجاز، بلاغت شعر باشد، می‌توان آن را بلاغت داستان کوتاه هم دانست.

کتاب معروف ویلیام امپسون توجه زیادی را به مقولهٔ ابهام جلب کرد. به ابهام بیشتر در حوزهٔ شعر با مواردی نظیر اشارات بعید، ارجاعات و تصویرپردازی خصوصی و ذهنی، زبان کهنه یا مصنوع یا به کار بردن عبارت‌های زبان بیگانه پرداخته شده است. (کادن، ۱۳۸۶: ۲۹۴)

ابهام با نظریات آیزر درمورد شکاف‌های موجود در هر متن که باید توسط خواننده پر شود و همچنین دیدگاه‌های دریدا و دمان درمورد تأثیر وجود ابهام در ماهیت زبان و ادبیات پیوند دارد. (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۴) دیدگاه اکو دربارهٔ متنِ بسته و گشوده نیز با ابهام مرتبط است؛ متن بسته متنی است که ساختار آن امکان بروز خلاقیت و همیاری تفسیری برای یافتن معانی ممکن را از خواننده سلب می‌کند حال‌آنکه در متن گشوده، درون‌مایه، ساختار و زبان، پیچیده، مبهم و آزاد است و خواننده باید ذهنی درگیر متن شود و واکنش خلاقانه داشته باشد. (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۷۶ـ۲۷۵)

به‌طورکلی تمام عناصر یک متن می‌توانند در ایجاد ابهام نقش داشته باشند و درک معنا را مختل کنند (ر. ک. شیری، ۱۳۹۱: ۱۳) ابهام و تناقض دو اصل ساختاردهندهٔ داستان کوتاه مدرن است (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۶۵) در روایت مدرن نمایش جنبه‌های درونی و ذهنی شخصیت‌ها، تک‌گویی درونی یا جریان سیال ذهن، خطی نبودن داستان، پیرنگ حذفی، بازی‌های زبانی و نمادپردازی و تداخل راوی و شخصیت برخی از جنبه‌های ابهام‌آمیز است و در روایت پسامدرن کنایه، گسست روایی، پایان باز، جهان‌های متکثر، افول فراروایت‌ها و جلوه‌های فراداستان، بینامتنیت و تمرکز بر سیال بودن واقعیت، عدم قطعیت، غیاب، انفصال، بازی و تصادف که ایهاب حسن از مؤلفه‌های پست مدرن به شمار می‌آورد، (حسن، ۱۳۸۷: ۹۳) بر ابهام متن می‌افزاید.

ابوت معتقد است قدرت روایت در تأثیر بلاغی آن نهفته است. (ابوت، ۱۳۹۷: ۸۶) بنابراین هرچه نوشته‌ای بیشتر افکارمان را به بازی بگیرد و عواطف‌مان را تحت تأثیر خود قرار دهد، احتمالاً قدرت بلاغی بیشتری دارد. یکی از مهم‌ترین وجوه ابهام در داستان کوتاه حذف است.

حذف (ellipsis) از ابزارهای روایی به معنی حذف بخشی از توالی یا زنجیرهٔ وقایع است که اصولاً در هر نوع روایتی دیده می‌شود و خواننده می‌تواند به‌راحتی شکاف روایی را پر کند. «زمانی که اتفاقی در دنیای داستان رخ می‌دهد اما در سطح گفتمانی اسمی از آن برده نمی شود.» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۹۸) در روایت‌ها کنش‌هایی که در پیشبرد وقایع نقشی ندارند، حذف می شوند. برای نمونه صبحانه خوردن پس از بیداری و قبل از بیرون رفتن اگر فاقد نقش در پیرنگ باشد، حذف می شود، حال‌آنکه اگر غذای مسموم کارکردی در زنجیرهٔ پیرنگ داشته باشد، در گفتمان روایی نمودار می‌شود. از کارکردهای حذف، فشرده‌سازی است.

همینگوی در مقالهٔ هنر داستان کوتاه (The art of short story) می‌گوید: اگر چیزها یا رویدادهای مهمی که می‌دانید کنار بگذارید، داستان تقویت می شود. هرقدر بخش‌های حذف شده داستان مهم‌تر باشند، بیشتر ارزش حذف شدن دارند. (Hemingway, 1959: 2) نظریهٔ کوه یخ یا نظریهٔ حذف (The iceberg theory or theory of omission) همینگوی ناظر به همین اصل است. طبق این اصل، نویسنده تنها بخش کوچکی از اطلاعات را به مخاطب نشان می‌دهد و بقیه را پنهان می‌کند.

فرگوسن دو روش اساسی برای حذف برمی‌شمارد، روشی که در آن عناصر داستان به سادگی حذف و به پیرنگ حذفی (elliptical plot) منجر می‌شود؛ این نوع پیرنگ‌های حذفی ممکن است آغاز روایت را حذف کند و هرگز به آن در ادامهٔ داستان اشاره نشود، مانند داستان «تپه‌هایی مانند فیل‌های سفید». یا بخش‌های دراماتیک، پیرنگ میانی و اپیزودهایی که کشمکش داستانی را توسعه می‌دهند، نادیده بگیرد مانند داستان «یک گل سرخ برای امیلی» فاکنر یا حتی حذف زنجیرهٔ پایان (closure) مانند داستان «در راه» چخوف، و نیز روشی که در آن اشیا و شخصیت‌ها یا رویدادهای غیرمنتظره و ناهماهنگ جایگزین عناصر حذف‌شده می‌شوند که پیرنگ‌های استعاری (metaphoric plots) را به دست می‌دهد. (Ferguson, 1982:17)

۳) شگردهای ایجاد ابهام در مجموعه داستان هفت ناخدا

در ادامه نمونه‌های برجستهٔ ابهام با درنظر گرفتن اهمیت و نقش آن در تفسیر داستان ذکر می‌گردد.

۳-۱) پیرنگ حذفی

چنانکه در بخش مبانی نظری ذکر شد، به انواع مختلفی از حذف در داستان کوتاه برمی‌خوریم؛ در داستان‌های مجموعهٔ مذکور موردی از حذف زنجیرهٔ میانی که شامل بخش دراماتیک باشد، دیده نشد. در ادامه با ذکر این نکته که تنها به نمونه‌های شاخص اشاره می‌گردد، به انواع دیگر حذف در مجموعه داستان مذکور پرداخته می‌شود.

۳-۱-۱) زنجیرهٔ آغازین

گفتمان روایی در داستان «هفت ناخدا»، سیری علت و معلولی ندارد و به طور پراکنده از لابلای گفتگوهای راننده و مسافر شکل می‌گیرد و درحقیقت گفتگوی آنها، بازگویی پراکندهٔ حوادث است. این پیرنگ از ساختار سنتی آغاز، میانه و پایان تبعیت نمی‌کند و متأثر از ساختار غیرخطی ذهن شخصیت‌ها، پراکنده و نامنسجم است و به تعبیر دیگر نحوهٔ بازگویی رخدادها، تابعی از ذهن راویان است (پاینده، ۱۳۸۹، ج ۲: ۲۹۶). حتی با پایان یافتن داستان، سؤالات بسیاری برای خواننده بی‌جواب می‌ماند؛ به بیان دیگر زنجیره‌های ابتدایی شکل‌گیری شخصیت و برخورد آنها و پیش‌زمینهٔ انتخاب‌هایشان حذف شده است. خواننده از شخصیت کوکب، مسائل خانوادگی او، علت عاشق شدنش، شخصیت ناخدا جلال همسر او، شخصیت مهندس شرکت که همان مرد مسافر است، نحوهٔ آشنایی او با کوکب، پسر دیروز، پیشینهٔ او و دلیل آمدورفتش در خانه ناخدا، علت ارتباط پسر و مرد مسافر پس از سالها چیزی نمی‌داند. بنابراین در زنجیره‌های اولیه پیرنگ این داستان، عناصر بسیاری محذوف است و تا پایان محذوف باقی می‌ماند. این حذف‌ها تعلیق ایجاد می‌کند و خواننده را تا پایان داستان در حالت تعلیق باقی می‌گذارد و در پایان رها می‌کند. تنها زنجیره‌های دراماتیک و آنچه کشمکش داستانی را موجب شده، از گفتگوها استخراج می‌شود.

۳-۱-۲) زنجیرهٔ پایانی

سه داستان این مجموعه از نظر پایان‌بندی حائز اهمیت‌اند. منظور از پایان‌بندی بخشی از روایت است که در آن داستان به نتیجه می‌رسد، خط یا خطوط اصلی روایت بسته و تعارضات حل می‌شود. هدف از پایان‌بندی این است که داستان به شیوه‌ای معنادار و رضایت‌بخش به اتمام برسد و تجربه‌ای ماندگار برای مخاطب ایجاد کند. در مقابل پایان باز نمودی از عدم قطعیت است. «به جای فرجام قطعی رمان سنتی که در آن همه معماها حل می‌شوند و سرنوشت شخصیت‌ها رقم می‌خورد و نیز به جای فرجام نامعین رمان مدرنیستی، در رمان پست‌مدرنیستی به فرجام چندگانه، کاذب، تصنعی یا به تقلید

تمسخرآمیزی از فرجام برمی‌خوریم» (لاج، ۱۳۷۴: ۱۵۴). جان فاولز در رمان «زن ستوان فرانسوی»، پایان داستان را به شکل‌های مختلف بیان می‌کند و از خواننده می‌خواهد که هرکدام را می‌پسندد، انتخاب کند. در داستان‌های مجموعهٔ مذکور فرجام چندگانه دیده نمی‌شود و به نظر می‌رسد انتخاب پایان‌بندی در ابهام‌آفرینی نقش دارد. در ادامه به سه نوع پایان‌بندی با توجه به نقش آن در تفسیر داستان اشاره می‌شود:

۳-۱-۲-۱) پایان‌بندی شبه‌دورانی

«دستور فارسی مرگ» با بندی آغاز می‌شود که قهرمان داستان ـ داوودی ـ و فرنگیس در شبی برفی شانه‌به‌شانه روی پلکان جلو خانه نشسته و زانو به زانو از سرما با ساعد به شکم چسبانده، خمیده بودند. این بند در پایان داستان به گونه‌ای تکرار می‌شود اما با یک تفاوت «و می‌بارد هنوز. و هنوز مانده تا گرگ‌ومیش و نشت سپیده که توی افق ابرها پهن خواهد شد و برف‌ها درخشان می‌شوند. ولی بوی نان داغ شیرین می‌آید از جایی و روی پله‌ها کسی ننشسته است» (مندنی‌پور، ۱۳۹۹: ۶۸) این نوع پایان‌بندی حس چرخه‌ای بودن یا بازگشت را به مخاطب القا می‌کند و نشان می‌دهد عناصر اصلی داستان به گونه‌ای تکرارپذیر یا پایدار هستند. ابهام موجود در این پایان‌بندی به این سبب است که خواننده را غافلگیر می‌کند چون منتظر است به شکل دورانی به صحنه آغاز داستان بازگردد، اما با دقت در جملهٔ پایانی داستان و ارتباط آن با زنجیره‌های دیگر در گفتمان روایی خصوصاً بیان حس ترس همیشگی از حملهٔ ناگهانی افراد کمین کرده در شب، نویسنده زنجیره‌ای که به کشته شدن داوودی منجر شده، حذف کرده و تنها با فعل منفی جملهٔ پایانی خواننده درمی‌یابد که نه دیگر فرنگیس مانده است و نه داوودی.

۳-۱-۲-۲) پایان‌بندی پیچ آخر

پایان‌بندی داستان «نجوای سربازان» از نوعی است که می‌توان آن را به تعبیر یان رید پیچ آخر (final twis) (رید، ۱۳۷۶: ۸۱) نامید. جملهٔ پایان روایت اینگونه است: «گفت بلکه محبت‌هایش دهن‌به‌دهن بشود بین عراقی‌ها... به عراقی گفته که پسرش اسیرشان شده...» (مندنی‌پور، ۱۳۹۹: ۹۶). اینجا آنچه خواننده تا لحظهٔ آخر درنیافته، آشکار می‌شود و معنای پنهان روایت به دست می‌آید. این پایان همچون تفسیری که یان رید بر داستان معروف گردنبند موپاسان دارد، چیزی بیش از برملا شدن واقعیت پنهان است. تلاقی وجودی سرگروهبان هورزاد با اسیر عراقی و مقایسهٔ سرنوشت او با سرنوشت پسر اسیر خود، معادلهٔ مواجهه با دشمن را برهم زده است. دیگران از این موضوع آگاه نبودند و درکی از رفتار سرگروهبان نداشتند. درواقع به بهای کاربرد این شگرد، گفتگوها طوری تنظیم شده که ضربهٔ نهایی در پایان خواننده را غافلگیر کند.

۳-۱-۲-۳) پایان باز

پایان‌بندی داستان «مینا» از دیگر داستان‌ها متمایزتر است. این داستان پایانی باز دارد، خواننده نمی‌داند چرا مانی شک دارد که مینا فرزند اوست، بنابراین نه گره شکی که مرد به زن داستان دارد، در پایان گشوده می‌شود و نه خواننده دلیل برخورد سرد زن و مرد را در مرگ دخترشان درمی‌یابد. به بیان دیگر اپیزود پایانی داستان بیشتر بر بهت و حیرت خواننده می‌افزاید. چند سطر پایانی داستان مینا به این منظور نقل می‌شود:

مهتاب پرسید: می‌خوای چای بذارم.

مانی گفت: «فردا زود باید برم سر کار، بخورم خوابم نمی‌بره.

مهتاب گفت: فردا که تعطیله.

اِ چه خوب! باشه درس کن. پررنگ نباشه.

مهتاب و مانی پس از گذاشتن فرزندشان در سردخانه به خانه رسیده‌اند. گویی اتفاقی نیافتاده و قرار نیست برای فردا هیچ کاری دربارهٔ مرگ فرزند شان دا شته با شند، مانی می‌خواهد سر کار برود. در ادامه دوباره به این دا ستان بازخواهیم گشت ولی بهتر است اشاره کنیم که نمی‌توان ابهام موجود در رمان‌های پست‌مدرن را کاملاً برطرف کرد، زیرا این داستان‌ها همانند کلاف سردرگم هستند که این پیچیدگی در پایان‌بندی داستان نیز نمودار می‌شود.

۳-۲) پیرنگ استعاری

علاوه بر داستان‌هایی که در آن بخش‌هایی از پیرنگ محذوف می‌ماند، داستان‌هایی وجود دارد که در آن عناصر پیرنگ فرضی در سطحی روبنایی با مجموعه‌ای از تصاویر یا وقایع اغلب بی‌اهمیت و بی‌ربط با یکدیگر نمایش داده می‌شوند و جایگزینی برای رویدادها در طرح فرضی هستند؛ یعنی همان‌گونه که زنجیرهٔ حوادث در یک پیرنگ معمولی به دنبال هم می‌آیند، این زنجیره‌های به‌ظاهر بی‌ارتباط در پیوند با مضمون داستان قرار می‌گیرد و زنجیرهٔ اصلی رویدادها به صورت ضمنی رها می‌شود. فرگوسن به این موارد پیرنگ‌های استعاری می‌گوید. (Ferguson, 1982:18)

داستان «مینا» از این مجموعه را می‌توان دارای پیرنگ استعاری دانست. این داستان شامل اپیزودهای به ظاهر بی‌ارتباط است، به این اپیزودها به تفکیک اشاره می‌شود.

- رئیس ادارهٔ مانی عزل شده و چون حاضر به ترک پستش نیست، کارمندان زخم‌خورده، پشت در اتاقش را آجرچینی می‌کنند تا محبوس شود. نویسنده این اپیزود را به‌تفصیل نقل می‌کند، مانی به این رفتار کارمندان معترض است اما آنها به او تشر می‌زنند و برایشان مهم نیست پس از دو روز تعطیلی چه بر سر رئیس سابق خواهد آمد.
- مانی از اداره خارج می‌شود، سوار اتوبوس می‌شود. مسافر کناری‌اش می‌گوید از اظهارنظر متنفر است و نمی‌خواهد با مانی وارد صحبت شود.
- مردی را با جرثقیل به دار می‌آویزند و راننده به جای تأسف اظهار خرسندی می‌کند.
- مردی در پارک با فردی درگیر شده و چاقویی خونین به د ست دارد، هم‌سر مانی از ضارب می‌خواهد ضربه نهایی را به مجروح بزند تا درد نکشد!
- مانی مطمئن نیست که مینا دختر اوست و از مهتاب می‌خواهد که دربارهٔ دخترشان حقیقت را به او بگوید.
- پیکان سیاهی که چراغ خاموش می‌آمد، دخترشان مینا را زیر می‌گیرد.

این زنجیره‌ها ارتباط علت و معلولی با هم ندارند ولی این رویدادهای نامرتبط درواقع متناظرند برای نمایش آنچه می‌توان آن را فقدان احساس انسانی دانست. دنیایی که در آن قدرت بازو، جایگاه یا ثروت، معیار برتری افراد است. این تغییرات باعث شده تا ارزش‌هایی مانند همدلی، محبت و مسئولیت‌پذیری که پایه‌های جامعه انسانی هستند، کم‌رنگ و جهان به مکانی سرد و بی‌روح تبدیل شود. شاید از همین رو ست که مرگ فرزند هم به یک حادثه معمول تبدیل شده است. در پیرنگ استعاری، رویدادهایی که خواننده پیش‌بینی نمی‌کند یا چندان اهمیت ندارند و یا رویدادهایی که با روند دا ستان هم‌سو نیستند در کنار هم قرار می‌گیرند. اما در ا صل این رویدادهای نامرتبط در واقع متناظر با چیزی در ساخت داستان و نمادین محسوب می‌شود. (پاینده، ۱۳۸۹، ج ۲: ۲۸۹)

۳-۲-۱) اپیزود استعاری

اپیزودهای استعاری در داستان‌های «هفت ناخدا» و «بانوی باغ» هم دیده می‌شود اما بیش از دیگر داستان‌ها در «دستور فارسی مرگ» آمده است. علاوه بر فضاهای مربوط به برف، مه و سرما که ناامیدی و یأس را تداعی می‌کند، به دلیل فراوانی ارجاعات برون‌متنی که حاصل تصورات ذهنی قهرمان داستان است، اپیزودهایی استعاری شکل می‌گیرد که به نوعی با رنج مظلوم پیوند دارد. این اپیزودها نشان‌دهندهٔ نگاه منتقدانهٔ قهرمان داستان به حوادث تاریخی است. در این نمونه قهرمان داستان، داوودی، در عالم خیالات خود به بازار نیشابور می‌رود: «از کنار سکویی می‌گذرد. کنیزکی می‌فروشند چشم‌آهویی ..... دست‌ها برای بالا بردن قیمت او یکی یک بالا می‌روند...» (مندنی‌پور، ۱۳۹۹: ۳۹). و در موضعی دیگر پس از حملهٔ مغول در دشت پرسه می‌زند. (همان: ۴۸). این تخیلات که با زنجیرهٔ علت و معلولی داستان مرتبط نیست، ارزش استعاری دارند و خصوصاً نشان از تفاوت نگرش قهرمان با دیگر اشخاص داستان دارد که مجیزگوی قدرت‌اند، آنگونه که کاتبان شهر نیشابور ترجیح دادند از پیروزی خان خانان بنویسند و نفیر «ضعیفکان تا دوردست‌ها رفته» را نشنوند. داوودی آرمان‌گرا، در تقابل با سایر شخصیت‌های منفعل و محافظه‌کار، پشت صاحب قدرت پنهان نمی‌شود. این تضاد با اپیزودهای استعاری در جای‌جای داستان دیده می‌شود.

در «هفت ناخدا» برخی تصویرها مانند «خاکستر ابرها روی آب، سیاهی ابرهای دور چسبیده به آب ...» (همان: ۱۰۳) که فضایی مبهم و تاریک می‌سازند، اپیزودهای استعاری هستند و بی‌اعتمادی و یأس را القا می‌کنند. مطابق داستان، پس از سال‌ها راوی/پسر دیروز که خیانت کرده و باعث بی‌آبرویی زن شده و حتی از فاش کردن اسم رمز برای نجات زن سر باز زده و به این ترتیب سبب سنگسار و مرگ او شده است، در مقابل دادگاه وجدان خویش قرار می‌گیرد.

یا در «آن دورها، در مرز دریا، گنبد بزرگ نیروگاه در همین هوای عصرانه هم هنوز سفیدی می‌زد. مثل یک ارابه از آسمان آمده... عظمتش، جنسش، شکلش، یک‌طوری اصلن و ابدن اعتناییش نیست به کومه‌های خشتی و گلی، نخل‌های نی‌قلیانی عنین...» (همان: ۱۱۶) راوی گویا به مفهوم استعاری تصویر توجه دارد. مرد مسافر با مرور خاطرات پی برده که راوی آنها را لو داده است و راویِ تحقیر شده، تصویر گنبد بزرگ نیروگاه را این‌چنین بی‌اعتنا به سرنوشت آدمی دیده است. گنبد با نقش آن در نمادهای مذهبی بی‌ارتباط نیست و راوی که خود عزب مانده، نخل‌ها را به بی‌ثمری نسبت داده است.

۳-۳) جهان‌های متکثر و وجود جهان‌های موازی

در داستان نخست این مجموعه که «بانوی باغ» نام دارد، واقعیت و خیال درهم تنیده است. همانندی جهان‌ها در ظاهر، کنش‌ها و ایده‌ها چنان است که می‌توان بر آن بود که همهٔ آنها تصورات و اندیشه‌های پیکرپذیرفتهٔ شخصیت است تا آنجا که نمی‌توان به قطع گفت کدام واقعیت و کدام خیال است. شخصیت‌ها مدام و آزادانه از جهانی به جهان دیگر وارد می‌شوند. از طریق تکنیک فراداستان نویسنده فرایند شکل‌گیری داستان را شرح می‌دهد. راوی هم درون‌رویداد و هم برون‌رویداد است. نویسندهٔ داستان برخلاف شهرزاد که داستان‌گویی تضمین‌کنندهٔ حیات اوست، می‌داند که نوشتن و داستان‌گویی او را از بین خواهد برد.

داستان «بانوی باغ» روایت نویسنده‌ای است که از جستجوی خود برای یافتن یک زیبایی مقدر سخن می‌گوید. داستان شرح جستجو و یافتن آن زیبایی است و در ضمنِ داستان راوی به فرایند نوشتن داستان نیز می‌پردازد. سیر داستان

خطی نیست و راوی به مناسبت‌های گوناگون با استفاده از تداعی معانی، خاطرات، حوادث بیرونی و رؤیاها به گذشته و آینده سفر می‌کند. می‌توان سه جهان یا سه لایه از جهان را در این داستان برشمرد: ۱. جهان راوی داستان ۲. جهانی که در مرز خواب و بیداری بر راوی داستان پدیدار می‌شود ۳. جهان اسطوره. در ادامه به هر یک از جهان‌ها، اشخاص حاضر در آن و تداخل آنها به اختصار اشاره می‌شود.

۳-۳-۱) جهان راوی داستان

جهت تمایز میان جهان‌های مطرح در داستان، جهانی را که راوی در آن به سر می‌برد و از خاطرات و وقایعی که منطبق با رویدادهای جهان واقع است سخن می‌گوید، جهان راوی می‌نامیم. راوی در ابتدا خود را با زمان زیست و بعد با پیشه‌اش معرفی می‌کند: «به قرن پانزدهم هجری و به چرخش هزارهٔ میلادی، من هم نویسنده‌ام» (همان: ۹).

اشاره به قرن و نه به تاریخِ جزئی‌تر و ذکر میلادی حاکی از آن است که نویسنده احتمالاً مخاطب خود را در سطحی وسیع، انسان‌های قرون دیگر و اهالی دیگر سرزمین‌ها نیز می‌داند. سپس خود را نویسنده معرفی می‌کند و با افزودن توضیحاتی بر ابهام موضوع افزوده می‌شود.

در عالم نخست موتیف‌هایی همچون چاه، زن، صدای ضجه، صدای آب در چاه، موی طلایی و سرآسیمگی زنی پریشان هست که در دو جهان دیگر نیز به شیوه‌های گوناگون پدیدار می‌شود. این موتیف‌ها با خاطره‌ای مبهم از کودکی راوی/نویسنده تداعی شده که در آن زنی آشفته بین درخت‌ها می‌دود و نام دختربچهٔ موطلایی‌اش را صدا می‌زند که در چاه افتاده و همین خاطره، چاه را با مرگ پیوند زده است.

۳-۳-۲) جهان پدیدارشونده در مرز خواب و بیداری

این جهان دیگر یا جهان دوم نیز با وصف شخصیت اصلی‌ای که در آن زیست می‌کند، توصیف می‌شود:

«او» مردی است که «در حفره‌های خواب و بیداری» بر راوی آشکار می‌شود، قد و بالایش بلند است، قبای قرن‌های دور به تن دارد. راوی از ذهنیات او با حدس و گمان خبر می‌دهد، حدس می‌زند به رنج سرگردانی عادت دارد، او را بسیار به خواب می‌بیند، زیرا می‌گوید «اوایل فکر می‌کردم...» او را همچون خود با صبر و رنجی بسیار در جستجوی زنی می‌داند که در داستان‌هایش هم حضور دارد. از اینجا درمی‌یابیم «او» در سطرهای نخست، مقصود همین مردی است که در رؤیا می‌دیده است. این مرد رؤیایی شبیه راوی است، «و حیرت می‌کردم از شباهت پیشانی و بینی آریایی مرد و خودم» (همان: ۱۰). راوی اشاره می‌کند که گاهی صحنه‌هایی از داستان‌هایش را در خواب می‌بیند و این‌گونه بین دو جهان نقب می‌زند. شاید این جهان را بتوان با جهان داستان‌های نویسنده مرتبط دانست (همان: ۱۱).

۳-۳-۳) جهان اسطوره‌ای

منظور از جهان اسطوره‌ای در اینجا جهانی است که پری، دیو و شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای در آن حضور دارند و وقایع آن با منطق وقایع عالم واقع هم‌خوان نیست.

در این جهان دیوی پری‌ای را در بند کرده است و اجازه خروج به او نمی‌دهد و هرگاه می‌خواهد پری را ترک کند سرش را می‌بُرد و با گیسوهای طلائیش بر درختی می‌آویزد. قطرات خون پری بر جویبار می‌چکد، جوی از جهان خیالین اسطوره به عالم واقع یا جهان نخست روان و قطرات خون در قالب گل‌های سرخ پدیدار می‌شود.

راوی جهان اول با ورود به جهان اسطوره‌ای با پری که در خیال هم او را دیده بود، مواجه می‌شود. «گفتم: خیلی سخت است نوشتن صورتت. تا وقتی توی خیال می‌دیدمت به نظرم آسان بود. شدنی بود وصف جمالت. ولی... گفتم:

خیلی دنبالت گشته‌ام توی داستان‌هایم، توی شهرهایی که رفته‌ام... مطمئن بودم که ربطی هست بین چاه و همیشه پنهان بودن تو» (همان: ۱۶).

۳-۴) گفتگوی گسیخته

«نجوای سربازان» درونمایه و ساختاری متفاوت با داستان‌های معمول دارد؛ شامل بیش از صد گفتگوی درونی و بیرونی از سربازان و افسرانی است که به شکل تکه‌چسبانی یا کلاژ، کنار هم قرار گرفته‌اند و در مورد گروهبانی به نام هورزاد شهادت می‌دهند. در این داستان صرفاً گفتگوهایی را می‌شنویم که بی‌دخالت نویسنده، راوی یا دانای کل بیان شده و گفتارها با خط تیره از هم تفکیک شده‌اند. گفتارها را می‌توان گفتگوی سربازان با هم یا گفتگوی درونی، افکار و مانند آن دانست. در این داستان یک موضوع یا حادثه که عبارت است از اسارت اسیری عراقی به نام یوسف و رفتار گروهبان هورزاد با او و فرار سرباز و حوادث متعاقب آن از منظر افرادی که به‌سختی می‌توان تعداد آنها را برآورد کرد، پراکنده بازگو می‌شود. بنابراین داستان همچون پیکری متشکل از صداهای گوناگون و متعارض است.

از خلال سخنان چنین برمی‌آید که هورزاد در جنگ ایران و عراق خیانت کرده است؛ چون اجازه نداده سربازان ایرانی، اسیر عراقی جوانی به نام یوسف را بکشند. با او به مهربانی رفتار می‌کرد تا اینکه اسیر در فرصتی فرار می‌کند یا به روایتی گروهبان هورزاد فراریش می‌دهد و او پس از پیوستن به یاران خود با گزارش محل استقرار آنان، موجب کشته شدن شمار بسیاری از سربازان می‌شود. این گفتگوها گویی شهادت سربازان درمورد گروهبان در دادگاه‌گونه‌ای است، زیرا در هیچ موضعی از داستان به وجود دادگاه اشاره نمی‌شود و خبری از قاضی، وکیل یا هیأت منصفه نیست. لحن و محتوای گفتار سربازان نیز زبان و لحنی نیست که در دادگاه یا اصولاً در محلی رسمی بیان شود. گویی صحبتی خصوصی یا دادگاه وجدان جمعی آنان و یا تصورات و توهمات و گمان‌های آنهاست.

ابهام این داستان از ساختار آن ناشی می‌شود، به گونه‌ای که اطلاعاتی که باید طرح منسجمی در ذهن خواننده ایجاد کند، به‌تدریج در اختیار او قرار می‌گیرد و خواننده کم‌کم از خلال گفتارها درمی‌یابد سرگروهبان هورزاد فرزندی داشته که علی‌رغم میل پدرش که از ابتدای جنگ در جبهه شرکت داشته، دانشگاه را رها می‌کند، به جبهه می‌رود و اسیر می‌شود. رفتار غیرخصمانهٔ گروهبان با اسیر عراقی به دلیل نگرانی او از رفتار دشمن نسبت به پسرش است.

با توجه به اینکه تمامی داستان بر محور گفتگو است و شخصیت‌ها از موضع و زبان متفاوت متعلق به جایگاه‌های اجتماعی مختلف با یکدیگر سخن می‌گویند و راوی، مؤلف یا دانای کل سخن نهایی را نمی‌گوید و در پایان نیز داستان بی‌حکم و نتیجه‌ای پایان می‌یابد و خواننده اگر موفق شود پیرنگ داستان را درک کند، به‌سختی می‌تواند دربارهٔ اقدام سرگروهبان قضاوت کند. ازاین‌رو شاید توجه به منطق گفتگویی باختین در درک این داستان سودمند باشد. «مکالمه‌گرایی بر آن است که معنا سراسر نسبی است .... فهم وجود به عنوان امری مکالمه‌ای به این معناست که واقعیت همواره تجربه می شود نه این که تنها ادراک شود و بیش از آن به این معنا ست که از موضعی مشخص تجربه می شود» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۴۵). در این داستان احساسات ضدجنگ، تنش‌های سربازان و درگیری‌های عاطفی آنها با آنچه ارزش‌های جنگ تلقی می‌شود، در چالش قرار می‌گیرد و افق دید خواننده با شنیدن صداهای متفاوت و متعارض گسترده می‌شود. از آنجاکه این گفتگوها فاقد تعامل متقابل‌اند و لزوماً به گفتار قبل پاسخ نمی‌دهند، فهم و درک آن‌ها نیازمند تلاش بیشتری است.

این پاره‌گفتارها بدون هیچ توصیف و دخالت نویسنده یا دانای‌کل، مجموعه نقل قول‌های به زبان آمده در ذهن افراد یا در خلوت‌های دوستانه، بدون تمایز گوینده که تعبیری است از روان یا وجدانِ انسانی. «یک آوای تک هیچ موضوعی را به انجام نمی‌رساند و حل نمی‌کند. وجود دو آوا کمینهٔ لازم برای حیات است، کمینهٔ لازم برای هستی است» (باختین، ۱۳۹۵: ۵۰۱). خود گفتگوها هم حاکی از داوری‌های متفاوت است؛ برخی از سربازان به سرگروهبان تهمت می‌زنند، برخی نیز در داوری محتاط‌ترند و به دیده‌ها و شنیده‌های خود بسنده می‌کنند. در قبال سرباز عراقی نیز برخی ناسزا می‌گویند و برخی دیگر به صورت خنثی و بدون ارزش‌داوری از او می‌گویند. از خلال گفتگوها می‌توان دریافت سرگروهبان نیز پس از اسارت فرزندش متحول شده است. اوایل با سربازان با تندخویی رفتار می‌کرد، اما به روایت سربازان، پس از اسارت پسرش از مسائل اخلاقی و رفتار انسانی سخن می‌گوید.

۳-۵) ابهام در مرجع ضمیر

«خودکشی نهنگ» داستانی مینی‌مال است که از میانهٔ ماجرا روایت می‌شود و البته زنجیره‌های آغازین آن محذوف است. روایت بر عهدهٔ راوی ناشناخته‌ای است و تنها چیزی که از او می‌دانیم این است که از اعضای گروهی بود که برای بازگرداندن نهنگ بزرگ و بچه‌اش به دریا همکاری می‌کردند. بنا به روایت راوی، «نهنگ به گل نشسته» گویا قصد خودکشی داشت. شخصیت اصلی داستان کسی است که با ضمیر «او» نام برده می‌شود و گویا بیشترین نقش را در بازگرداندن نهنگ داشته چراکه برای خیس نگهداشتن پوست نهنگ تا صبح بیدار مانده است. تنها از سخنان راوی درمی‌یابیم که «ششصد و چندمین» بار راوی و «او» غروب آفتاب را تماشا می‌کرده‌اند و صبح فردا لباس‌هایش را کنار ساحل می‌یابند.

در این داستان با دو خودکشی مواجه هستیم یکی در خشکی و ناموفق و دیگری در دریا و موفق، یکی حیوانی و دیگر انسانی. کسی که موفق به خودکشی می‌شود نهنگ را از خودکشی نجات داده و به دریا بازگردانده است.

تعارض در رفتار «او» که برای حفظ حیات نهنگی «تمام شب قبل بیدار مانده بود تا پوست آن دو را خیس نگه‌دارد و یک لحظه هم ناامید نشده» (مندنی‌پور، ۱۳۹۹: ۶۹)، قابل تأمل است؛ از سویی از نظر او حیات ارزشمند است و بی‌آنکه الزامی بیرونی داشته باشد، نهایت کوشش خود را برای بازگرداندن نهنگ به زندگی انجام می‌دهد و از سوی دیگر خودکشی نهنگ گویا او را به صرافت لذت رهایی از «زندگی روی خاک» می‌اندازد. یادداشتی در بطری کنار لباس‌هایش جا گذاشته که: «از زندگی روی خاک خسته شده‌ام. بیچاره‌اید» (همان: ۷۰). خشکی مجازاً خاک است در مقابل دریا که در زبان فارسی نماد حقیقت، ذات بی‌پایان الهی و ماوراء است. زندگی خاکی از نظر او موجب بیچارگی است و او چون طوطی بازرگان، از نهنگ مردن را آموخت. خواننده که مکرر با ضمایر بدون ارجاع روبرو بوده در جملهٔ پایان داستان نیز با «بیچاره‌اید» مواجه می‌شود. مرجع ضمیر «اید» با توجه به بافت داستان نمی‌تواند فردی باشد که روزهای گذشته با او به تماشای غروب خورشید در دریا می‌نشسته و احتمالاً مخاطبی دیگر دارد، آیا خانواده‌اش بوده؟ راوی تنها آشنای او در آن شهر بوده است. پس از شهر دیگری آمده، آیا شهر هم در این داستان نماد است؟ آیا او به دنبال زیستی همچون نهنگ به دریا رفته است؟ دراین صورت داستان خودکشی نهنگ، روایت سوژه‌ای است در تنگنای حیات. بین به خشکی درآمدن نهنگ با به دریا رفتن او چه تناسبی وجود دارد؟

به هر حال پرسش‌هایی در این داستان قابل طرح و تأمل است که پاسخ مشخصی ندارد. ابهام آن چندگانه است، علاوه بر در ابهام ماندن مرجع ضمیر، نمادگرایی و زنجیره‌های حذفی پیرنگ از وجوه دیگر ابهام آن به شمار می‌آید.

۳–۶) درهم تنیدگی دلالت متنی و برون‌متنی

منظور از درهم تنیدگی دلالت‌های متنی و برون‌متنی این است که داستان به تعامل بین عناصر درونی روایت و ارجاعات بیرونی فراتر از روایت اشاره دارد. مفاهیم برون‌متنی پیوند داستان را با زمینه‌های بیرونی نظیر رویدادهای تاریخی، هنجارهای فرهنگی، بینامتنی با دیگر آثار ادبی و چارچوب‌های فلسفی یا ایدئولوژیک نشان می‌دهد. برای نمونه رمان دلبند یا معشوق از تونی موریسون در سطح متنی روایتی درباره میراث بردگی یک مادر و ترومای ناشی از آن است اما در سطح برون‌متنی، نقدی بر واقعیت‌های تاریخی برده‌داری در آمریکا و تأثیر آن بر نسل‌های بعد است.

وقتی این دو لایهٔ معنایی درهم تنیده می شوند، روایتی پیچیده و چند بعدی ایجاد می‌کنند. دا ستان «د ستور فار سی مرگ» ارجاعات برون‌متنی بسیاری دارد که نقدی بر شعر مدحی در تاریخ فرهنگی ایران و نیز نقد نزدیکان به قدرت و سکوت شان در برابر ظلم ا ست. این تأثیر متقابل با تفسیری که هنگام مواجهه با پاره‌های برون‌متنی ایجاد می شود، تجربهٔ خواننده را غنی می‌کند. این درهم تنیدگی به آگاهی خواننده از زمینه‌های برون‌متنی وابسته است؛ برای نمونه نقش قهرمان داستان در به چالش کشیدن اعضای انجمن شعر کهکشان، با نقش نیما در شعر معاصر برابری می‌کند و امکان این تفسیرها هنگام زمزمهٔ این شعر توسط قهرمان داستان فراهم می‌شود. «و داوودی تسلایی می‌خواند: ژنده... کجای این شب تیره ...» (همان: ۴۸). بازخوانی تاریخ مغول، داستان جعفر برمکی و خواهر هارون و کشتن مرد قرمطی که شعر ناصرخسرو می‌خواند از دیگر موارد این ا شارات ا ست. در بسیاری از صحنه‌ها این نوع دلالت‌های برون‌متنی دیده می شود، حتی در گفتگوی بین ا شخاص دا ستان. داوودی صاحب‌دیوان را در میدان فردو سی می‌بیند و می‌گوید: « سر شونه‌های کت‌تون تنگن، مارها رو اذیت نمی‌کنن؟» (همان: ۵۳) این ا شارات مکرر برای خواننده‌ای که به دلالت‌های پنهان آن آگاه نیست، مبهم خواهد بود. آنگاه افق تفسیری خواننده گسترده می شود که معنای دا ستان با مسائل دنیای واقعی یا متون دیگر عمق یابد.

۳–۷) درهم ریختگی سیر خطی روایت

اختلال در جریان خطی روایت به تکنیک‌های داستان‌گویی اشاره دارد که در آن توالی زمانی رویدادها قطع و خط زمانی مرسوم شکسته می‌شود. از این روش اغلب در داستان‌های مدرن و پست‌مدرن استفاده می‌گردد. در داستان مدرن رویدادهای تقویمی فقط روایت نامنظم داشتند اما در پست‌مدرن زمان آشفته است (تدینی، ۱۳۸۸: ۶۱) و مخاطب را به شیوه‌ای پویاتر درگیر می‌کند.

سه داستان این مجموعه از این شگرد روایی بسیار بهره برده‌اند. در داستان «هفت ناخدا» روایات از افکار و احساسات درونی دو شخصیت پیروی می‌کنند و زمانی خطی نادیده گرفته می شود. در «د ستور فار سی مرگ» روایت کاملاً گسیخته است و نظم علّی ندارد. برای مثال آغاز روایت مربوط به زنجیرهٔ میانی داستان است و یا صحنهٔ رسوایی فریاد کشیدن داوودی در محضر بزرگان و در حضور مقامی کشوری که اعضای انجمن مشغول مدح او بودند، (مندنی‌پور، ۱۳۹۹: ۴۲–۴۳) پس از زنجیره‌ای روایت می شود که داوودی از شدت اندوه با دو ستش از ترس خود سخن می‌گوید. (همان: ۳۴) در «نجوای سربازان» چنانکه بیان شد گفتگوهای گسیخته خود زمان‌پریشانه است و باعث ایجاد حس سرگردانی می‌شود. پنهان نگه داشتن اطلاعات کلیدی یا ارائهٔ خارج از نظم آن رمزوراز می‌آفرینند و ابهام پدید می‌آورد. برهم زدن جریان روایت خطی، قراردادهای داستان‌سرایی سنتی را به چالش می‌کشد و مخاطبان را به تعامل با داستان وامی‌دارد.

۳-۸) نمادگرایی

داستان «رویین‌تنی» دربارهٔ مردی است که ظاهراً در سفری نامعلوم، سنگی آسمانی پیدا کرده و از آن زرهی ساخته است. این زره، زهر دارد و قلب دارنده را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. او خود را از همه افراد مجزا می‌بیند و قادر به داشتن ارتباطی انسانی با دیگران نیست. زره باعث ابهام و پیچیدگی نیز شده است. زره به رنگی است که نامی برایش نبود، به شکل‌های مختلف دیده می‌شد، به رنگ‌های مختلف درمی‌آمد، جنس‌های مختلف می‌گرفت و در نهایت وقتی بانویی به خود جرأت داد و کاردی در پهلوی مرد فرو کرد، معلوم شد زره از پوست خود مرد بوده است: «آن زره به رنگی بود که نامی برایش نبود، گاهی در آفتاب غروبی پاییز مفرغی می‌زد که البته از این جنس نبود و اگر در ظلّ آفتاب تابستان فولاد آب‌دیده می‌درخشید، البته که از آن سخت‌تر می‌نمود. می‌گفتند آن زره را هفت بار تفته و در آب چشمهٔ زرتشت فرو کرده، می‌گفتند آن را تفته و در خون یک نهنگ خودکشی کرده در ساحل جنوبی آب‌دیده کرده، می‌گفتند زره را در شیرهٔ سروی پنج هزار ساله خوابانده و باز آن را تفته و برش اشک ریخته...» (همان: ۱۲۶).

زره که مظهر رویین‌تنی دانسته شده، نماد هر چیزی است که نمودی ظاهری به انسان می‌دهد. زره، ماسک، صورتک یا نقاب است که با آن می‌توان چهره را تغییر داد و ماهیت خود را از دیگران پنهان کرد، «ماسک انسان را از آنچه هست بدان چه میل دارد باشد تبدیل می‌کند و این است ویژگی‌های جادویی ماسک» (سرلو، ۱۳۹۲: ۶۸۲).

آنچه دربارهٔ زره در داستان نقل شده، اینکه از سنگی آسمانی بوده و یا در چشمهٔ زرتشت فرو رفته، تمایل به تقدس بخشیدن به آن را پررنگ می‌کند؛ آنچه در ظاهر بر انسان پدیدار می‌شود، با حقیقت ابژه‌ای که وجود دارد، منطبق نیست.

۳-۹) فاعلیت زمان‌های مختلف فعل فارسی در جایگاه راوی، نوعی فراداستان

وجه بارز داستان پست‌مدرن، بهره‌گیری از فراداستان یعنی اشاره به فرایند نوشتن یا حضور نویسنده در داستان است. این داستان‌ها معمولاً توجه مخاطب را به خود عمل داستان‌سرایی جلب می‌کنند. ورود نویسنده به داستان، سخن گفتن از شروع و پایان داستان و بحث دربارهٔ مشکلات نحوهٔ شروع آن، نشان دادن اینکه جریان طبیعی رمان از بیرون چارچوب داستانی قطع می‌شود یا نویسنده دربارهٔ شخصیت یا زندگی خود سخن می‌گوید. اظهارنظر نویسنده دربارهٔ انتخاب‌های روایی خود و به بیانی کلی محو مرز بین داستان و واقعیت شگردهای فراداستان است. برای ایجاد فراداستان در داستان «دستور فارسی مرگ»، راوی از خود سخن نمی‌گوید یا خواننده را مورد خطاب قرار نمی‌دهد. به دیگر سخن از شیوه‌های رایج و معمول فراداستان اثری دیده نمی‌شود.

در داستان «دستور فارسی مرگ» بیش از صدوسی بار جملات داستان به جای راوی یا هر گویندهٔ دیگری به افعال فارسی نسبت داده شده است. جملهٔ نخست داستان اینگونه آغاز می‌شود: «**ماضی بعید گفته بود**: باریده بود برف و مدام باریده بود» (مندنی‌پور، ۱۳۹۹: ۳۴). در ادامه بیشتر متناسب با زمان جمله یکی از افعال فارسی به عنوان گوینده جمله ذکر شده است: «**آینده می‌گوید** خیس از عرق، وحشتی کتاب را خواهد بست» (همان: ۴۶). در برخی موارد تطابقی بین فعل گوینده و زمان فعل جمله وجود ندارد و گاه در وسط جمله فعل فارسی با فونت پررنگ آمده که فقط باید از آن عبور کرد: «... بالا پایین لب‌ها را لای دندان‌ها چنان فشار خواهد داد که **مضارع** خونابه توی دهانش جمع می‌شود» (همان: ۴۲). میزان فراوان استفاده از این ویژگی و تغییر آن در موارد مختلف متن، در نخستین خوانش بسیار ابهام‌برانگیز است و خصوصاً با توجه به نام داستان خواننده در طول خوانش متن مدام در پی گشودن این گره باقی می‌ماند.

این ویژگی را می‌توان با کاربرد راوی غیرقابل اعتماد (Unreliable Narrator) مرتبط دانســـت. این راوی‌ها به دلایلی مانند ناآگاهی، تعصـــب، ناتوانی ذهنی، دســـتکاری عمدی اطلاعات یا دروغ‌گویی خواننده را گمراه می‌کنند. استفاده از راوی غیرقابل اعتماد سبب می‌شود با پیچیدگی داستان بر ابهام افزوده شود و خواننده برای درک بیشتر تلاش نماید. راوی غیرقابل اعتماد خواننده را مجبور می‌کند تا با دقت بیشتری داستان را تحلیل کند و به دنبال سرنخ‌های واقعی باشد. به نظر می‌رسد با توجه به درون‌مایهٔ داستان، نقش زبان در انتقال حقیقت و عدم اعتماد به آنچه از طریق زبان روایت شده، در انتخاب این نوع از فراداستان مؤثر بوده است.

۴) نتیجه

ابهام یکی از ویژگی‌های اساسی ادبیات مدرن و پست‌مدرن است که خواننده را وادار به مشارکت فعال در فرایند تولید معنا می‌کند. در این پژوهش مجموعه داستان کوتاه «هفت ناخدا» از نظر مؤلفه‌های ابهام‌آفرینی مورد بررسی قرار گرفت و در هر مورد به مهم‌ترین وجوه ابهام با تأثیر در معنابخشی داستان توجه شده است. در داستان «بانوی باغ» جهان‌های متکثر با یکدیگر تداخل دارند و درک داستان منوط به تفکیک جهان‌های داستانی در متن است که عبارتند از جهان راوی داستان، جهانی که در مرز خواب و بیداری بر راوی داستان پدیدار می‌شود و جهان اسطوره. در داستان «مینا»، ابهام حاصل پیرنگ استعاری است؛ تلفیق چندین رویداد فرعی یا داستان مینی‌مال همراه با حذف برخی زنجیره‌ها که درک ارتباط بین آنها و تألیف پیرنگ می‌تواند ابهام را رفع کند و نیز خیال‌پردازی شخصیت اصلی و عدم تفکیک حوادث در خیال و واقعیت، کشف ارتباط زنجیره‌های پیرنگ را با مشکل مواجه می‌کند. ابهام در داستان «دستور فارسی مرگ» حاصل بهم‌ریختگی سیر خطی روایت و دلالت‌های برون‌متنی است که امکان تفسیرهای مختلف را فراهم می‌کند. «نجوای سربازان» که درونمایه و ساختار متفاوتی با داستان‌های معمول دارد و همچون پیکری است متشکل از صداهای گوناگون و متعارض، شامل مجموعه‌ای بیش از صد گفتگو از سربازان و افسرانی است که در باب گروهبانی شهادت می‌دهند و ابهام حاصل کاربرد نوع خاصی از دیالوگ است که می‌توان آن را گسیخته نامید؛ گفتگوهای درونی و بیرونی تعدادی از سربازان که به شکل تکه‌چسبانی یا کلاژ، کنار هم قرار گرفته‌اند و خواننده با خوانش مکرر و ارتباط بین گفتگوها از پیرنگ رمزگشایی می‌کند. داستان «هفت ناخدا» مواجههٔ مداوم خواننده با ذهنیت دو شخصیت داستان از رویداد واحدی است و ابهام حاصل سؤالات مکرری است که برای خواننده بی‌پاسخ می‌ماند. در «خودکشی نهنگ» ضمایر بدون مرجع سبب شده که تمام شخصیت‌ها در پردهٔ ابهام بمانند. در «رویین‌تنی» ابهام از رهگذر کاربرد نماد ایجاد شده که در واژهٔ زره و ارتباط شخصیت اصلی داستان با آن تحقق یافته است.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسنده، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

ابوت، اچ. پورتر. (۱۳۹۷). سواد روایت. ترجمهٔ رویا پورآذر و نیما مهدی‌زاده‌اشرفی. تهران: اطراف.

اسحاقیان، جواد. (۱۳۹۵). «غریب‌سازی مندنی‌پور در بشکن دندان سنگی را». برگ هنر. شمارهٔ ۱۰. صص: ۳۲-۲۲.

اولیایی‌نیا، هلن. (۱۳۷۹). داستان کوتاه در آینهٔ نقد. اصفهان: نشر فردا.

باختین، میخاییل. (۱۳۹۵). پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی. ترجمهٔ سعید صلح‌جو. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). داستان کوتاه در ایران؛ داستان‌های مدرن. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). داستان کوتاه در ایران؛ داستان‌های پسامدرن. تهران: نیلوفر.

تدینی، منصوره. (۱۳۹۵). «مندنی‌پور: شاعر راوی یا راوی شاعر؟». داستانی برگ هنر. شمارهٔ ۱۰. صص: ۲۱-۱۶.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران. تهران: نشر علم.

حسن، ایهاب. (۱۳۸۷). «به سوی مفهوم پسامدرنیسم». کتاب ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی. ترجمه و تدوین پیام یزدان‌جو. صص: ۱۱۶_۹۳.

حیدری، فاطمه و دارابی، بیتا. (۱۳۹۲). «بینامتنیت در شرق بنفشه. اثر شهریار مندنی‌پور». جستارهای زبانی. شمارهٔ ۲. صص: ۷۴-۵۵.

رید، یان. (۱۳۷۶). داستان کوتاه. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۹۲). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. تهران: دستان.

شیری، قهرمان. (۱۳۹۱). ابهام، فریاد ناتمام. همدان: انتشارات دانشگاه همدان.

فلودرنیک، مونیکا. (۱۳۹۹). درآمدی بر روایت‌شناسی. ترجمهٔ هیوا حسن‌پور. تهران: خاموش.

قنبریان، سکینه. (۱۳۹۰). شرق بنفشه: تحلیل ساختاری و محتوایی. قم: آیین احمد (ص).

کادن. جی،ای. (۱۳۸۶). فرهنگ ادبیات و نقد. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

لاج، دیوید. (۱۳۷۴). «رمان پست‌مدرنیستی». کتاب نظریهٔ رمان. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نظر.

محمدی، ابراهیم؛ فاروقی، جلیل الله و صادقی، سمیه. (۱۳۹۰). «اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور». زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی. شمارهٔ ۱۵. صص: ۱۶۶-۱۳۷.

محمدی، محمدحسین و کریمی، طاهره. (۱۳۹۱). «پیش‌نمون و انواع آن در داستان‌های شهریار مندنی‌پور». مطالعات داستان. شمارهٔ ۱. صص: ۱۰۹_۹۶.

مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز. تهران: چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۹۹). هفت ناخدا. تهران: نشر مرکز.

نوروزپور، لیلا. (۱۴۰۳). «آمیختگی مرزها مؤلفهٔ پست‌مدرن در داستان دستور فارسی مرگ». مجلهٔ پژوهش‌نامه ادبیات داستانی.

هولکوییست، مایکل. (۱۳۹۵). مکالمه‌گرایی. ترجمهٔ مهدی امیرخانلو. تهران: نیلوفر.

Ferguson, S. (1982). Defining the Short Story: Impressionism and Form. Modern Fiction Studies, 28, 13-24.

Patea, V. (2012). The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre. In Short Story Theories; a Twenty-First-Century Perspective. Amsterdam - New York.

Hemingway, E. (1959). The Art of the Short Story.

References

Abrams, M.H & Harpham, G.G. (2008). *Farhang-e Towsifi-ye Estelahat-e Adabi*. Translated by Saeed Sabzian. Tehran: Rahnama. [In Persian]

Abbott, H.P. (2018). *Savad-e Revayat*. Translated by Roya Pourazar and Nima Mahdizadeh-Ashrafi. Tehran: Atrāf. [In Persian]

Bakhtin, M. (2016). *Porsesh-haye Botiqā-ye Dostoyevsky*. Translated by Saeed Solhjou. Tehran: Niloufar. [In Persian]

Cirlot, J.E. (2013). *Farhang-e Nāmadha*. Translated by Mehrangiz Ohadi. Tehran: Dastan. [In Persian]

Cuddon, J.A. (2007). *Farhang-e Adabiyat va Naqd*. Translated by Kazem Firoozmand. Tehran: Shādegan. [In Persian]

Eshaqian, J. (2016). Gharibsazi Mandanipour dar Beshkan Dandan-e Sangi ra. *Barg-e Honar*, 10, 22-32. [In Persian]

Ferguson, S. (1982). Defining the Short Story: Impressionism and Form. *Modern Fiction Studies*, 28, 13-24.

Fludernik, M. (2020). *Darāmad-i bar Revāyat-shenasi*. Translated by Hiva Hasanpour. Tehran: Khāmoush. [In Persian]

Ghanbarian, S. (2012). *Shargh-e Banafsha: Tahliye Sakhtāri va Mohatavāyi*. Qom: Nasher Ayin-e Ahmad (S). [In Persian]

Hasan, I. (2008). *Be Sooye Mafhoom-e Pasāmodernism*. In Adabiyat-e Pasāmodern; Gozaresh, Negaresh, Naqdi. Translated and edited by Payam Yazdanjou: 93-116. [In Persian]

Heidari, F & Darabi, B. (2013). Beinamatniyyat dar Shargh-e Banafshe; Asar-e Shahriyar Mandanipour. *Jostarha-ye Zabāni*, 2, 55-74. [In Persian]

Hemingway, E. (1959). *The Art of the Short Story*.

Holquist, M. (2016). *Mokālemegarayi*. Translated by Mahdi Amirkhanlou. Tehran: Niloufar. [In Persian]

Lodge, D. (1995). *Roman-e Postmodernisti*. *In Nazariye-ye Roman*. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Nazar. [In Persian]

Makaryk, I.R. (2005). *Daneshname-ye Nazariyeha-ye Adabi-ye Mo'aser*. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. [In Persian]
Meghdadi, B. (2014). *Daneshname-ye Naqd-e Adabi az Aflatoun ta be Emrouz*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]
Mandanipour, Sh. (2020). *Haft Nakhoda*. Tehran: Markaz. [In Persian]
Mohammadi, E & Faroughi, J & Sadeghi, S. (2011). Ostoreyi Shodan-e Zamān dar Chand Dastan-e Kootah-e Shahriyar Mandanipour. *Zabān va Adabiyat-e Farsi*, 19, 137-166. [In Persian]
Mohammadi, M.H & Karimi, T. (2012). Pishnamoun va Anvā'-e an dar Dastanha-ye Shahriyar Mandanipour. *Motale'at-e Dastani*, 1, 96-109. [In Persian]
Nowruzpur, L. (2025). Blurring the boundaries, a postmodern component in "Persian Order of Death". *Journal of Research in Narrative Literature*. [In Persian]
Patea, V. (2012). *The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre. In Short Story Theories; a Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam - New York.
Payandeh, H. (2010). *Dastan-e Kootah dar Iran; Dastan-haye Modern*. Tehran: Niloufar. [In Persian]
Payandeh, H. (2011). *Dastan-e Kootah dar Iran; Dastan-haye Pasāmodern*. Tehran: Niloufar. [In Persian]
Reid, I. (1997). *Dastan-e Kootah*. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Markaz. [In Persian]
Shiri, Gh. (2012). *Ebhām, Faryad-e Natamām*. Hamedan: Entesharat-e Daneshgah-e Hamedan. [In Persian]
Tadayyony, M. (2016). Mandanipour: Sha'er-e Ravi ya Ravi-ye Sha'er? *Barg-e Honar*, 10, 16-21. [In Persian]
Tadayyony, M. (2009). *Pasamodernism dar Adabiyat-e Dastani-ye Iran*. Tehran: Elm. [In Persian]