



## In the way of “Us” with them; Structural semiotic of “*Malakh*” by Houshang Golshiri

Nastaran Shahbazi <sup>1</sup> | Bahador Bagheri <sup>\*2</sup> | Effat Neghabi <sup>3</sup>

1. Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: shahbazi\_nastaran@yahoo.com
2. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: b.bagheri@khu.ac.ir
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: neghabi@khu.ac.ir

---

### Article Info

### ABSTRACT

#### Article type:

Research Article

#### Article history:

Received: 20/10/2022

Received in revised form:  
10/01/2023

Accepted: 13/01/2023

#### Keywords:

Houshang Golshiri,  
“Malakh”,  
We-Narrator,  
parallel imagery,  
Semiotics.

The elements in “Malakh” which is a pseudo-travel story, are generally parallel in structure both in terms of perspective and image, and this study intends to explain the structure of these parallel meanings by examining the signs in the story. To achieve this, the codes have been used that were classified and presented by Daniel Chandler. The predominant technique in the textual coding section has been to look at the imagery parallels of the story, and under the social coding of folk elements and references to the geography, history and culture of the narrative event area have been considered. As the results from analyzing the superstructure of the story have indicated, the selection of the plural first-person perspective along with the parallel images throughout the story, have formed the apparent contrasts of the narrative that are in complete harmony with the content and in the hypertext section. There was a reflection of the homogenization of the nomads, which disrupted their order of life, have become current and visible in all parts of the narrative from the beginning to the end.

---

**Cite this article:** Shahbazi, N., Bagheri, B., & Neghabi, F. (2024). In the way of “Us” with them; Structural semiotic of *Malakh* by Houshang Golshiri. *Research in Narrative Literature*, 13(3), 201-220.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2023.8197.1682

---

## Extended abstract

### Introduction

Followed by the land reformations, a type of literature has gradually emerged in which the writers dealt with issues related to local life with a new perspective. This tendency shows new manifestations of life in the less seen parts of Iran, the story of "Malakh" is a product of this period. However, Hoshang Golshiri did not have it printed in any of his collections prior to printing it in "*Nime-ye Tarik-e Maah*." Unlike Golshiri's complex story-telling methods, this story has a simple linear and textured background. His most important innovation in narrating this story is the use of the first person plural point of view, which was his first experience in this field, and later he repeats it in different ways in his other stories. The story of the grasshopper in the form of a short travelogue has interesting implications. The main manifestation of these meanings has occurred in the parallel form of various elements in the story. This figure shows the first confrontation in front of the "other" group by choosing the "We" point of view. In the course of this journey, the arrangement of images and situations gives rise to uncertain situations. In this research, the following meanings have been tried in two ways.

### Method

The textual and social codes that Daniel Chandler (1952) proposed in his book, namely; "*Semiotics*," are classified and analyzed. These codes generally help to communicate clearly between the signs and the context of the narrative with the use of classified signs and, as a result, to answer the basic question of the connection between the underused perspective of "We" and the visual signs of the story. Through the codes, the textual concept of "parallel images" will help to discover the conflicting images of the text, and the social codes will include the meta-textual references of the story. Therefore, by holding on to it, it will reach the main external reality affecting the text.

### Conclusion

In "Malakh", via the nature of the observer narrator, he is trying to write a report. The beginning and end of the story are associated with the beginning and end of the journey. Three young men set off from the city to go to the place of residence tribe around Isfahan with the guidance of three young men from Turkish-speaking nomads at the invitation of the head of tribe. The length of this path is the scene of events and images of Golshiri's narration. In this story, all the atmospherics are influenced by the local environment and the events before the presence of the narrators. It is a one-day-long path that the characters of the story travel. However, it seems short and contains successive realities for the narrator, and His companions have a dramatic change in their attitude. Basically, this short path leads the narrator and his friends from a romantic view of the life and lifestyle and personality of the nomads to a realistic view.

1- In terms of style, one of the most frequent techniques of Golshiri in his stories is to place an object or a concept in the center of the story, emphasizing it in different ways, either through

description or consecutive references, in a direct or indirect way. This object or concept plays a complementary and basic role in the narrative. This role is also played in the story of locust. In this story, locust has become the cause of destruction in their place of residence and, as a result of changing their way of life, this function is also consistent with the symbology of the image of locust. Locust Dal is the center that shows how far the city dwellers are from the life of the nomads and are unaware of it. Also, parallel images have an important function as one of the most different elements in explaining text codes. The parallel element to the movement of the narrative characters in the story of the locust is nature itself.

2- In social borders, dialogue is the most basic field of confrontations in a story. This segment can be found under the speech section in Socially coding classified and paid default in two fields. The confrontation between two groups (Tajik and Turkish) flows from the language of the characters in two parts of the story. In several parts of the story, the narrator refers to the description of the way the characters dress. He refers to the type and habits of food eating also appears in the story. Among other references to nomadic customs, Covering games and their business.

### **Results**

The story of the locust can be the result of Golshiri's research on the folklore of Isfahan, which he published under the title of "Bazi-ha va Adaab-e Mardom-e Isfahan" under a pseudonym in Payam-e Novin. In the form of two types of symbolic codes that Chandler has classified and defined, the author has chosen a very suitable genre for the narrative in terms of textual codes. The use of the first person plural narrative as the basis of the essential element which creates a pattern that leads to the creation of the feeling in readers about the author's desired distances. They give development to the images in the story whit parallel images and can even contain implicit references during the narration and take an intertextual form. This group of images is also in harmony with the contrasts mentioned earlier. In the code section, the social and geographical background of the story has provided the author with an extraordinary capacity to point to historical and social meanings by using consecutive signs. At the same time, the story of the locust is short and contains the narrative of a metamorphosis. The unrealistic imaginations of the narrator and his friends on the one-day trip gave way to a realistic view. Despite being implicitly addressed for Golshiri, our readers, like the narrator and his friends, are in a place far from what they want to be It is true that we are living and the story of the locust is trying to fill the void in our consciousness.



## در مسیر «ما» با آنها؛ ساخت نشانه‌مبنای داستان ملخ اثر هوشنگ گلشیری

نسترن شهبازی<sup>۱</sup> | بهادر باقری<sup>۲\*</sup> | عفت نقابی<sup>۳</sup>

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

رایانامه: shahbazi\_nastaran@yahoo.com

۲. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

رایانامه: b.bagheri@khu.ac.ir

۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

رایانامه: neghabi@khu.ac.ir

### اطلاعات مقاله

### چکیده

#### نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

عناصر موجود در متن داستان شبه سفرنامه‌ای ملخ، در ساحت پدیداری- اعم از زاویه دید و ایماژ-

عموماً ساختی موازی دارند و این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی قصد دارد با بررسی نشانه‌های

موجود در داستان، ساختار این دلالت‌های موازی را تبیین کند. برای دستیابی به این منظور، از

رمزگانی که دانیل چندلر آن‌ها را طبقه‌بندی و ارائه کرده، استفاده شده است. تکنیک غالب در بخش

رمزگان متنی، نگاه به توازی‌های تصویری داستان بوده‌است و در ذیل رمزگان اجتماعی عناصر

فولکلوریک و ارجاع به جغرافیا، تاریخ و فرهنگ منطقه روی داد روایت مد نظر بوده‌است. نتیجه

اینکه در روساخت داستان، انتخاب زاویه دید اول شخص جمع در کنار تصویرهای موازی در طول

داستان، تقابل‌های ظاهری روایت را شکل داده‌اند که با محتوا هماهنگی تام دارد و در بخش فرامتنی،

انعکاس رخداد محوری یکجانشین کردن عشایر که باعث برهم خوردن نظم زندگی آن‌ها شده، در

تمام بخش‌های روایت از ابتدا تا انتها جاری و قابل مشاهده است.

#### واژه‌های کلیدی:

هوشنگ گلشیری،

داستان ملخ،

ما- راوی،

توازی تصویری،

نشانه‌شناسی.

**استناد:** شهبازی، نسترن؛ باقری، بهادر؛ نقابی، عفت. (۱۴۰۳) «در مسیر «ما» با آنها؛ ساخت نشانه‌مبنای داستان ملخ اثر هوشنگ

گلشیری. پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۳(۳)، ۲۰۱-۲۲۰.



حق مؤلف © نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه رازی

## ۱. پیشگفتار

در دهه ۴۰، پس از اصلاحات ارضی، به مرور ادبیاتی پدید می‌آید که در آن نویسندگان با نگاهی تازه به مسائل مرتبط با زندگی محلی می‌پردازند. این گرایش موجب نمایش جلوه‌های جدیدی از حیات در بخش‌های کم‌تر دیده شده ایران می‌شود.

«نویسندگان جوانی که به ادبیات محلی گرویدند، از طریق بازنمایی مردم، آداب و رسوم، معماری و منظره‌های مختلف میهن، میدان مشاهده خود را وسعت بخشیدند؛ دور افتاده‌ترین مناطق و کشف‌نشده‌ترین فرهنگ‌ها در افق دیدشان قرار گرفت و باعث تنوع مضامین داستان‌هایشان شد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ج ۱/۵۰۷).

داستان *ملخ* محصول همین دوره است؛ اما تا پیش از چاپ در مجموعه داستان *نیمه تاریک ماه*، هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶-۱۳۷۹) آن را در هیچ‌یک از مجموعه‌های خود چاپ نکرده بود. این داستان، برخلاف روش‌های پیچیده داستان‌پردازی گلشیری، پی‌رنگی خطی و بافتی ساده دارد. مهم‌ترین نوآوری او در روایتگری این داستان، استفاده از زاویه دید اول شخص جمع است که نخستین تجربه او در این حوزه بوده است و بعدها گونه‌های متفاوت آن را در داستان‌های *سبز مثل طوطی*، *سیاه مثل کلاغ*، *فتح‌نامه مغان*، *شرحی بر قصیده جملیه* و *خانه روشن* تکرار می‌کند. او «توانسته برخی از امکانات نحوی زبان فارسی را برای روایت ذهنی چنان به عمل آورد که خواننده، هنگام خواندن آن دسته از داستان‌های گلشیری، نویسنده را فراموش کند و بپذیرد که در مقابل ذهن یک شخصیت قرار دارد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۹۶-۹۵).

داستان *ملخ* در قالب سفرنامه‌ای کوتاه، دلالت‌های جالب توجهی در خود دارد. اصلی‌ترین نمود این دلالت‌ها، در شکل موازی عناصر گوناگون در داستان رخ نموده است. این شکل در کانون خود، با انتخاب زاویه دید «ما» نخستین تقابل را در مقابل گروه «دیگری» نشان می‌دهد. در سیر این سفر، چینش تصاویر و موقعیت‌ها به موقعیت‌های دوگانه دامن می‌زند.

پژوهشی که صرفاً در باب داستان *ملخ* صورت گرفته باشد، چه در ابعاد ساختاری و چه محتوایی یافت نشد؛ جز اشاره‌های محدود و گذرا در چند پایان‌نامه و کتاب که با موضوع این مقاله فاصله دارند. مرتبط‌ترین مقاله با عنوان «بررسی نظری و کاربردی روایت اول شخص جمع» نوشته عباس جاهد‌جاه و لیلای رضایی است. نویسندگان، ضمن تعریف و تقسیم‌بندی‌های گوناگون ما-روایت<sup>۱</sup> که به لحاظ کمی،

بیش‌ترین بخش مقاله را به خود اختصاص داده‌است، به تبیین پنج داستان از داستان‌های گلشیری که با این زاویه دید نوشته شده است، می‌پردازند؛ یکی از این داستان‌ها داستان ملخ است. نویسندگان دلیل اصلی بهره‌گیری گلشیری از ما-روایت در این داستان را ایجاد تقابل میان دو گروه شهری و عشایر در داستان بیان می‌کنند.

در مقاله‌ای دیگر، با عنوان «بررسی مجموعه داستان نیمه تاریک ماه اثر هوشنگ گلشیری» نوشته مهدی دریایی، پروانه عادل‌زاده و کامران پاشایی؛ نویسندگان با قراردادن مؤلفه وجه در نظریه ژرار ژنت، داستان‌ها را تحلیل کرده‌اند. داستان ملخ در این بررسی، در موضوع «فاصله» ذیل عناوین «گفتار مستقیم» و در بحث کانونی‌شدگی ذیل عنوان «کانونی درونی» قرار گرفته است.

### ۱-۱. پرسش‌های پژوهش

در این جستار سعی شده است دلالت‌های یادشده ذیل دو گونه رمزگانی متنی و اجتماعی که دانیل چندلر<sup>۱</sup> (۱۹۵۲-) آن‌ها را در کتاب مبانی نشانه‌شناسی خود طرح کرده‌است، طبقه‌بندی و بررسی گردد. این رمزگان به‌طور کلی کمک می‌کنند تا با استفاده از نشانه‌های طبقه‌بندی شده، با وضوح میان نشانه‌ها و بافتار روایت ارتباطی صورت گیرد و در نتیجه به این پرسش اساسی پاسخ داده شود که ارتباط زاویه دید کم کاربرد «ما» با نشانه‌های تصویری داستان در چیست؟ در رمزگان متنی، مفهوم «توازی تصویری»<sup>۲</sup> کمک می‌کند تا ایماژهای تقابل‌بنیان متن کشف شوند و رمزگان اجتماعی، متضمن ارجاعات فرامتنی داستان می‌شوند تا با تمسک به آن، به اصلی‌ترین واقعیت بیرونی تأثیرگذار در متن دست یافت که آن، مسأله تخته‌قاپو کردن عشایر و تأثیری است که با وجود بازگشت آن‌ها به شیوه زیست خودشان پس از سال ۱۳۲۰، در شیوه زندگی‌شان دیده می‌شود.

### ۱-۲. روش پژوهش و چارچوب نظری

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی قصد دارد با بررسی نشانه‌های موجود در داستان، ساختار دلالت‌های موازی را با توجه به رمزگان نشانه‌ای و تصویری تبیین کند. در ادامه، انواع رمزگان نشانه‌ای و تصویری ارائه می‌شود.

## ۱-۲-۱. رمزگان نشانه‌ای

در دیدگاه سوسور، معنا ساختاری نسبی دارد و در این ساخت، روابط، نسبت به خود اشیاء اولویت دارند. به بیان دیگر، معنای هر نشانه در رابطه با دیگر نشانه‌ها تعیین می‌شود. او عقیده داشت که نشانه‌ها نه به خودی خود؛ بلکه در ارتباط با سایر نشانه‌ها تفسیر می‌شوند (سوسور، ۱۳۹۹: ۹۹-۹۸). یاکوبسن نیز معتقد بود تفسیر متون به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی وابسته است. رمزگان عبارت است از: «قالب‌های تفسیری که از سوی تولیدکنندگان آن‌ها و مفسرین متن به کار می‌روند» (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۳۵) و بافتی که پیام به آن ارجاع می‌کند تا شناخته شود (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۲۷). رمزگان در واقع نظامی از نشانه‌ها است که می‌تواند شامل طیف وسیعی از مؤلفه‌ها اعم از کلامی و غیر کلامی باشد (داد، ۱۴۰۰: ۴۲۰-۴۲۱). کشف رمزگان به استخراج الگوهای تکرار شونده نشانه‌ها در متن وابسته است؛ اصلاً اصطلاح رمزگان «به این معناست که هم مجموعه‌ای از رمزهای فرهنگی را در نظر داریم و هم نظام حاکم بر معناسازی رمزها را» (پاینده، ۱۳۹۸ الف: ۳۰۰). چندلر با در نظر داشتن ایده سوسور و تأکید یاکوبسن، رمزگان را به سه دسته اجتماعی، متنی و تفسیری تقسیم‌بندی کرده است. مهم‌ترین کارکرد رمزگان سوم، یعنی رمزگان تفسیری، قراردادن دال‌های موجود در متن برای رمزگذاری یا رمزگشایی متن در ذیل «ایسم» هاست که در باب نوشته حاضر کاربردی نیست؛ بنابراین در این تقسیم‌بندی، دو نوع اول یعنی اجتماعی و متنی می‌تواند در خوانش داستان مورد نظر ما راهگشا باشد.

رمزگان اجتماعی شامل «زبان گفتاری، رمزگان بدنی، رمزگان مربوط به کالا و رمزگان رفتاری است» (چندلر، ۱۴۰۰: ۲۲۳).

*«ما هویت اجتماعی خود را به واسطه کارهایی که انجام می‌دهیم، شیوه سخن گفتن، لباس پوشیدن، مدل مو، عادات غذاخوردن، محیط بومی، مالکیت، شیوه استفاده از اوقات فراغت، آداب سفرکردن و غیره منتقل می‌کنیم. زبان همواره به‌عنوان نشانی کلیدی از هویت اجتماعی ما عمل می‌کند» (همان: ۲۲۹).*

رمزگان متنی شامل «رمزگان علمی، رمزگان زیبایی‌شناختی، رمزگان ژانری، بلاغی و سبکی و رمزگان رسانه‌های ارتباط جمعی است» (همان: ۲۲۴). چندلر در کتاب مبانی نشانه‌شناسی خود ذیل این دسته از رمزگان، اهمیت ژانر اثر را نیز مطرح می‌کند و معتقد است در بررسی رمزگان متنی، یک دال کلیدی وجود دارد که در تشخیص تمام مدلول‌ها تعیین‌کننده است و آن‌ها را محدود می‌کند (همان: ۲۳۴-۲۳۵). پیاده‌سازی این رمزگان بر متن با تأکید بر ساخت، به مثابه «ریسمانی است که بدون

دیده‌شدن، دانه‌های تسبیح را ردیف می‌کند، یا مثل استخوان‌بندی بدن» (داد، ۱۴۰۰: ۲۹۹)، نشان‌دهنده ریزینی نویسنده در گردهم‌آوری عناصر صوری و محتوایی داستان است. همچنین رمزگان چندلر در نوشته پیش رو، صرفاً قالبی برای دسته‌بندی نشانه‌ها است و تکیه تحلیل‌ها بر ساختارهای موازی تصویری است که دسته‌بندی مذکور زمینه‌اش را فراهم آورده است.

### ۱-۲-۲. توازی تصویری

در تفکر ساخت‌گرا، تقابل‌های دوگانه<sup>۱</sup> در خوانش متن‌ها بسیار حائز اهمیت هستند. چندلر نیز این زوج‌های دالی را بخشی از ژرف‌ساخت متن در نظر می‌گیرد. همچنین او رابطه این تقابل‌ها را در متن به سطح بالاتری ارتقا می‌دهد «چنین پیوندهایی در بعضی متون و رمزگان هم‌تراز می‌شوند به طوری که یک رابطه عمودی نیز به رابطه افقی میان یک جفت اضافه می‌شود (مانند مرد-زن، زن-بدن)» (همان: ۱۶۲). این الگوی شکلی می‌تواند در ایماژهای متن جای‌گیر شود یا یک فرم مشخص را در متن پیاده کند. یکی از این فرم‌ها به گونه‌ای است که در آن گویی حوادث مختلف، تصاویری گوناگون از یک رخداد واحد هستند؛ مثل تحلیلی که حسین پاینده بر داستان *درخت گلابی* دارد و تصویر درخت را در توازی با روایت جاری پیش‌برنده داستان نشان می‌دهد (پاینده، ۱۳۹۸ الف: ۱۲۳). یا در روش دیگر، آنچه بناست در طول داستان با آن مواجه شویم، در بدو ورود به روایت، به ما نشان داده می‌شود. همان‌طور که در کتاب *گشودن رمان* شاهد آن هستیم. «صحنه آغازین رمان، اگر آن رمان به قلم نویسنده‌ای توانا و صنعتگر نوشته شده باشد، حکم همان تمهید یا شگردی را دارد که قدمای ما آن را «براعت استهلال» می‌نامیدند» (پاینده، ۱۳۹۸ ب: ۸). این شکل تکرار شونده‌گی در متون داستانی «توازی تصویری» نامیده شده است.

«توازی تصویری، یکی از شگردهای کمتر شناخته‌شده هنری در دنیای ادبیات داستانی است که نویسنده با بهره‌گیری از آن، برخی از مفاهیم ذهنی و عقلانی مهم موجود در پیرنگ داستان را در قالب تصاویری عینی و ملموس و بدون اشاره به ربط مستقیم آن با مفاهیم یادشده، یک یا چندبار در قالب یک تصویر، یک تصویر چند بار و یا تصاویر متنوع در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به نوعی، تأییدکننده و تجسم‌بخش آن مفاهیم انتزاعی‌اند. در حقیقت در متن روایت اصلی داستان، دو یا چند ماجرا یا پاره‌روایت به موازات یکدیگر جریان می‌یابند و مؤید یکدیگرند» (باقری، ۱۴۰۰ الف: ۴).



## ۲. پردازش تحلیلی موضوع

در داستان *ملخ*، گلشیری با خلق راوی مشاهده‌گر، سعی در گزارش‌نویسی دارد. راوی بسیار زود در همان خطوط ابتدایی داستان با اشاره به واژه «ایشوم»، فضای مربوط به داستان را برای خواننده مشخص می‌کند. ایشوم (تلفظ محلی واژه احشام) یا بنکو به مجموعه خانوارهایی گفته می‌شود که با هم کوچ می‌کنند و مرتع مشترکی دارند. گویا این تلفظ میان ایل قشقایی رایج است (فیروزان، ۱۳۶۲: ۳۸).

شروع و اتمام داستان با آغاز سفر و پایان سفر همراه است. سه جوان از شهر به راه می‌افتند تا به راهنمایی سه جوان از عشایر ترک‌زبان به دعوت رئیس ایل، به محل سکناي ایل در اطراف اصفهان بروند. طول این مسیر، صحنه حوادث و تصاویر روایت گلشیری است. در این داستان، همه فضا سازی متأثر از محیط بومی و رخداد‌های پیش از حضور راویان است. «آمدن سیل ملخ‌ها، اندک آثار زندگی را نیز که در اطراق‌گاه ایل موجود است، می‌روبد و سختی معیشت، خانواده‌ها را به کوچ اجباری وامی‌دارد» (شیری، ۱۳۹۸: ۱۸۳). استفاده از روایت جمعی از جمله برجسته‌سازی‌های این داستان است. بختا<sup>۱</sup> در یک صورت‌بندی ساده، روایت‌های جمعی را به سه سطح تقسیم می‌کند:

۱. من + دیگران (که به صورت ما خطاب می‌شود)؛

۲. ما به‌عنوان گروه (که در مواضع خاصی مشترک هستند)؛

۳. ذهنیت جمعی (Bekhta, 2017: 166).

راوی داستان با نقل از ضمیر «ما»یی که محصول شخص او و دو همراهش به نام‌های محمد و صادق است در تقابل با سه راهنمایشان، علی‌جون، کاظم و سهراب، مسیر را می‌پیمایند. مای روایت *ملخ* در نوع اول قرار می‌گیرد و در واقع در سطح استفاده دستوری و تکنیکی باقی می‌ماند و وارد بحث گفتمانی نمی‌شود.

«گلشیری با انتخاب راوی اول شخص جمع برای روایت این داستان و بهره‌گرفتن از کارکردهای این شیوه، امکان‌های معنایی روایت خود را افزایش داده است. مهم‌ترین کارکرد شیوه ما-روایت در داستان *ملخ*، تقابل ما و آن‌هاست که زمینه‌ای مناسب برای انعکاس ناآگاهی و بی‌توجهی جامعه نسبت به وضعیت عشایر فراهم آورده است» (جاه‌دجاه و رضایی، ۱۳۹۲: ۶۱).

استفاده از ضمیر ما به فاصله‌گذاری میان این دو گروه دامن می‌زند و به‌نوعی پدیداری تقابل خود-

دیگری تعبیر می‌شود. «تقابل خود- دیگری (سوژه/ ذهن- ابژه/ عین) یک تقابل بنیادی روان‌شناختی است. ذهن با تعریف خود در مقابل دیگری، سعی می‌کند قدری ثبات به جریان پویای تجربیات تحمیل کند» (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۶۱).

## ۲-۱. رمزگان متنی

گزینش ژانر سفرنامه برای داستان، انتخاب هوشمندانه‌ای به حساب می‌آید. «سفر نشان‌گر میل عمیق به تغییر درونی است و نیاز به تجربه‌ای جدید و حتی بیش از آن نشانه‌جابه‌جایی؛ به عقیده یونگ، سفر نشانه‌نارضایتی است و منجر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه می‌شود» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲: ج ۳/ ۵۸۷). مسیر یک‌روزه‌ای که شخصیت‌های داستان طی می‌کنند، در عین کوتاهی، با در خود داشتن واقعیت‌های پی‌درپی برای راوی و همراهانش، تغییر چشمگیری در نگرش آن‌ها به همراه دارد. اساساً این مسیر کوتاه، راوی و دوستانش را از یک دید رمانتیک در باب زندگی و شیوه زیست و شخصیت عشایر، به سمت دیدی واقع‌گرایانه پیش می‌برد.

«محمد خیلی کففت شده بود. ما را این همه راه آورده بود و شاید فکر می‌کرد که حالا هم مثل شش سال پیش، باز یک دشت سیاه‌چادر می‌بیند و شب‌ها مثل آسمان پر ستاره یک دشت چراغ. صبح‌ها گله‌ها می‌روند روی تپه‌ها و ما سوار اسب به تاخت می‌رویم سر چشمه و دخترهای بلندقد را نگاه می‌کنیم که نخ می‌ریسند، یا مشک‌های پر آب را می‌گذارند روی خرها و چهار نعل دور می‌شوند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۴).

جز بیان مستقیم این مورد، به لحاظ فرمی نیز در بخش پایانی داستان، بسامد استفاده از افعال جمع و ضمیر ما به نسبت بخش‌های پیشین کم‌تر می‌شود و در بندهایی نهایی جز فعل «خداحافظی کردیم»، هیچ کنش جمعی‌ای صورت نمی‌گیرد. این موضوع نیز نشان‌دهنده ضعیف‌شدن نگرش پرننگ ما/ آن‌ها در شروع و میانه داستان است که در راستای دگردیسی پیش‌تر مطرح‌شده، این بار به این شکل نمود یافته است.

در اولین تقابل‌های منتهی به تغییر نگرش راوی و همراهانش، تصور راوی از گروه عشایر راهنما، این است که غیرقابل اعتمادند و شاید دست به دزدی بزنند. «توی چشم‌های نیم‌بسته و زیر پوست سوخته‌شده‌اش، یک چیز وول می‌خورد که آدم مورمورش می‌شد و می‌رفت توی نخ اینک که ساعتش را بگذارد توی جیبش و پول‌هایش را یک جایی گم و گور کند» (همان: ۴۷).

«به صادق گفتم: طوری نیس، کاری نمی‌تونن بکنن، ما سه تاییم، اونام سه تا. «و ته دلم شور

زد. چپی، با این چوباشون؟ تازه آگه خرامونو بردن، کی می‌تونه پس بگیره؟»

«بردن که بردن»

آن وقت متوجه شدم که ساعتش از همان وقتی که راه افتادیم روی مچ دستش نبود» (همان: ۵۰).

تقابل بعدی در جایی رخ می‌دهد که پس از دیدن هواپیما، راوی با پیش‌فرض خود از حوادث گذشته، به علی می‌گوید: «هواپیما دشمن جون ترک»، علی در مقابل به ایستادگی و مبارزه‌اش اشاره می‌کند و پاسخ می‌دهد: «ترک از هواپیما نمی‌ترسه، وقتی هواپیما میاد، ترک می‌ره رو کوه» (همان: ۵۰).

کمی بعد راوی هم‌چنان بر مبنای اطلاعات خودش می‌پرسد: «نزدیک شیراز بودین، دنبال گله؟» و علی در پاسخ می‌گوید: «نه نزدیک آباده، قاسنی جمع می‌کردیم» (همان: ۵۱).

جلوتر جایی روی تپه علی به راوی می‌گوید: «این جا گردنه‌س، ترک می‌ایسته، چوب می‌گیره دستش...» (همان: ۵۲). راوی با تصور قبلی از شیوه زندگی عشایر می‌گوید: «جمله‌اش را درست کردم: برنو می‌گیره دستش» و علی در جواب راوی می‌گوید: «ترک دیگه برنو نداره، فقط چماق داره» (همان: ۵۲).

بارزترین نقطه در فاصله واقعیت و تصور این گروه از واقعیت، زمانی است که به مقصد می‌رسند و به جای سرزمینی آباد، با دشتی وسیع و ملخ‌زده مواجه می‌شوند که تنها چند سیاه‌چادر محدود در وسط آن قرار دارد. «ساک‌ها روی زمین بود و من خیره شده بودم به زمین درندشتی که تا خط تپه‌ها طلایی می‌زد و به انبوه ملخی که روی زمین خوابیده بودند» (همان: ۵۵).

به لحاظ سبکی، یکی از پربسامدترین تکنیک‌های گلشیری در داستان‌هایش، قرارداد یک شیء یا یک مفهوم در مرکز داستان است که با تأکید بر آن، به شکل‌های مختلف شامل توصیف یا اشاره‌های پیاپی به صورت مستقیم یا غیرمستقیم، برجسته‌سازی<sup>۱</sup> می‌کند. این شیء یا مفهوم، نقش تکمیل‌کننده و پایه‌ای در روایت ایفا می‌کنند. مثلاً در داستان معصوم اول، مترسک این کارکرد را دارد (تقوی، ۱۴۰۰: ۷۰). یا سایه‌دار بودن و بی‌سایه بودن کلمات رمان آینه‌های درد/ار (حسینی و رئوفی، ۱۳۸۰: ۲۰-۱۹). دال کلیدی داستان کوتاه ملخ، خود ملخ است که در طول داستان هشت بار تکرار شده است و می‌تواند متضمن دلالت‌هایی مختلف باشد. نخستین باری که راوی و دوستانش متوجه ملخ می‌شوند، تقریباً

جایی در میانه داستان است و آن را جالب توجه می‌یابد. کمی جلوتر، راوی *ملخ* را رها می‌کند و وقتی به مقصد می‌رسند و آنجا را کاملاً متفاوت با تصورات خود می‌بینند، علی توضیح می‌دهد «اون وقت‌ها آب سلا بود، حالا دیگه آب نیس. *ملخ* همه چمنا رو خورده، ترک از اینجا رفته» (گلشیری، ۱۳۸۳: ۵۵). *ملخ* در این داستان، عامل تخریب محل زندگی‌شان و در نتیجه تغییر شیوه زیست‌شان شده است و این کارکرد با دیدگاه نمادشناسی تصویر *ملخ* نیز سازگار و هم‌راستا است که *ملخ* را «تصویر بلا و آفت و سپاهی از مهاجمان و ویران‌گران» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲: ج ۵ / ۲۹۵) می‌داند. *ملخ* دال مرکزی است که نشان می‌دهد شهرنشینان تا چه اندازه با زندگی عشایر فاصله دارند و از آن بی‌خبرند. جایی که راوی *ملخ* را می‌بیند به پیشنهاد دوستش تصمیم می‌گیرد آن را همراه خود به شهر ببرد و آن را در جیبش می‌گذارد؛ اما *ملخ* در جیب او باعث سوزش پایش می‌شود و طولی نمی‌کشد که آن را روی چمن رها می‌کند. *ملخ* که نام داستان نیز از آن گرفته شده است، در پیوند با سایر عناصر زیبایی‌شناختی، روایت داستان را در عین کوتاهی و سادگی، به روایتی پر مفهوم بدل کرده است. در تصویر انتهایی داستان، چشم‌دوختن صادق به قدم‌های بلند ترک‌ها، چوب‌هاشان و جایی که راوی می‌گوید: «راه پوشیده از *ملخی* که میان تپه‌ها و سیاهی کوه‌های دور گم می‌شد» (همان)، گزاره، دقیقاً متضمن چهار واقعیت بنیادین در داستان است:

«نگاه‌کردن» صادق انفعال و مشاهده‌گر صرف بودن این گروه را در تقابل با سه جوان راهنما نشان می‌دهد.

علی در ابتدای داستان از جوانان شهری می‌پرسد: «کی گفت اصفهانو ول کنین، بیاین بیابون، خاک بخورین؟»

من گفتم: می‌خواستیم ببینیم شما تو این بیابونا چی‌طو زندگی می‌کنین.

زندگی ترک دسته خره که بیاین ببینین؟ ترک که آدم نیس: همه‌ش راه برو، همه‌ش جون بکن» (همان: ۷۷).

حتی جایی که کمی پیش‌تر از انتهای داستان، محمد داد می‌زند: «سلام همه تاجیک‌ها را به ترک‌ها برسونین، ما همه برادریم» (همان: ۵۵)، بلافاصله راوی می‌گوید «و من خجالت کشیدم، از خودمان و از آن زمینی که *ملخ*، چمن‌هایش را پاک خورده بود و چند تا چادرسیاهی که آن‌همه دور از هم، زیر آفتاب داغ و روی زمین طاعون‌زده نشسته بودند» (همان).

«قدم‌های بلند ترک‌ها» در جایی از ابتدای داستان، نشان‌دهنده راه‌های طولانی‌ای است که

آن‌ها به دلیل نوع زندگی‌شان و ضرورت بیلاق و قشلاق هر ساله طی می‌کنند. «راست می‌گفت. از قدم‌هاشان می‌شد فهمید که راه‌ها چه قدر طولانی‌ست» (همان: ۴۸) و همچنین جایی که راوی از علی می‌پرسد: «شیراز بودین، دنبال گله؟» و پاسخ می‌شنود: «نه نزدیک آباده، قاسنی جمع می‌کردیم» (همان: ۵۱).

دلیل پیمودن این راه‌های طولانی، به شیوه معیشتی و تنگ‌دستی عشایر بازمی‌گردد که در بخش‌های دیگر داستان، با اشاره به غذایشان که نان خشکیده است یا لباس‌های کهنه‌شان و دلیل ازدواج نکردن سهراب- فقر و تهیدستی- نمودار است.

عبارت «چوب‌ها»، نشان‌دهنده بُعد تاریخی موقعیت عشایر است؛ چراکه به‌طور عمومی سلاح گرم از ملزومات زندگی کوچ‌نشینی است. جدا از بحث حفاظت از دام‌ها برای عشایر «سرت‌ها، راهزنی‌ها، مخالفت‌ها و درگیری‌ها احتیاج به اسلحه دارد» (کیانی، ۱۳۷۱: ۱۹۹) و با توجه به اشاره‌ای که پیش‌تر شد، مؤکد کردن چوب در فقدان برنو (تفنگ) می‌تواند مدلول اجباری باشد که به واسطه فرمان شاه وقت، عشایر در آن از داشتن سلاح گرم منع شدند و در نهایت ملخ می‌تواند مدلول جبر جغرافیایی باشد. نمادی از نابودی، زشتی و واقعیت تلخ که تقابل با انتظار ابتدایی راوی و دوستانش در انتهای داستان است. خود این گزاره، در تناسب زیبایی، با تصاویر طبیعت شکل گرفته است که در بخش توازی تصویری به آن اشاره خواهد شد.

یکی دیگر از تکنیک‌هایی که جنبه بلاغی دارند و در داستان به آن برمی‌خوریم، آبرونی‌هایی<sup>۱</sup> هستند که به تکوین یافتن ایماژهای موجود در روایت کمک می‌کنند. در تعریف علمی، مفهوم آبرونی‌ها عموماً لحنی طنزگونه دارند؛ ولی لزوماً طنز نیستند (پلارد، ۱۳۷۸: ۹). اساسی‌ترین آبرونی داستان، زمانی اتفاق می‌افتد که راوی و دوستانش، خلاف تصورشان با دشت خالی از سکنه مواجه می‌شوند.

«چند تا تپه را که پشت سر گذاشتیم، رسیدیم به جرکان. دشت وسیعی بود با چند تا خط سبز پررنگ و دو سه تا سیاه‌چادر. صادق ماتش برده بود: فقط همین چندتا سیا چادر هس!» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۴).

پرتکرارترین فعل در توصیف جوانان راهنما که به‌طور مشخص زندگی بسیار سختی دارند، خندیدن است (همان: ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۳، ۵۴ و ۵۵). راوی درباره همین خندیدن که به‌صورت عادی

عامل زیبایی چهره تلقی می‌شود، در قسمتی می‌گوید: «خندید، شیشه‌های سبز و شفاف چشم‌هاش کدر شد» (همان: ۵۴)؛ یعنی کنش مثبت خندیدن در عبارت، همراه با گزاره «کدر شدن» چشم‌های شخصیت مورد توصیف همراه شده است.

علی در بخشی که به محرومیت عشایر از مالکیت زمین اشاره می‌کند، کوهی به اسم سلطان خلیل را نشان می‌دهد و می‌گوید: «این زمین ترکه» (همان) که حاکی از محرومیت است.

راوی در توصیف لباس سهراب می‌گوید: «کلاه دو گوشیش نونوار بود؛ اما سرشانه‌های کتش پاره شده بود و اپل کت زده بود بیرون» (همان: ۴۸). فارغ از اینکه این اشاره می‌تواند به اهمیت فرهنگی کلاه نزد عشایر بازگردد می‌تواند نشان‌دهنده غرور ذاتی و عزت نفس آن‌ها در عین فقر باشد که در این صورت خود تصویر نبودن کلاه و کهنگی سایر لباس‌ها، آبرونیک است، همچنین نام پسر رئیس اپل که تمام جلال و جبروت خود را از دست داده است، انوشیروان است (همان: ۵۴).

راوی به جای استفاده از فعل «بر پا کردن» برای چادر، می‌گوید سیاه‌چادرها روی زمین طاعون‌زده «نشسته بودند» (همان: ۵۵).

و در نهایت، با وجود اینکه استفاده از صفت سبز در بخش‌های مختلف داستان، از این جهت که «سبز برای مسلمانان نشانه سلام و سلامت و نماد تمام ثروت‌ها اعم از مادی و معنوی است» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲: ج ۳/ ۵۲)، داستان دقیقاً خلاف این نشانه‌ها را در پایان به خواننده نشان می‌دهد.

## ۲-۱-۱. شگرد توازی تصویری

توازی تصویری به‌عنوان یکی از متفاوت‌ترین عناصر در تبیین رمزگان متنی، کارکردی شاخص دارد. عنصر موازی با حرکت شخصیت‌های روایت در داستان *ملخ*، خود طبیعت است. هرچند در تعریف توازی تصویری می‌خوانیم: «یک یا چند داستان فرعی به موازات داستان اصلی جریان می‌یابند که در واقع، شکل دیگری از داستان اصلی هستند؛ یا شخصیت اصلی داستان، در قالب چند شخصیت دیگر مجسم می‌شود و تکثیر می‌یابد» (باقری، ۱۴۰۰: ۱۴۰۰)؛ اما به نظر می‌رسد خود طبیعت نیز می‌تواند کارکردی شخصیت‌گون بیابد و به شکل موازی با حوادث داستان به سمت و سویی میل کند.

در بخش ابتدایی، صبح است. همه جا روشن است و از محلی که شروع به حرکت می‌کنند «لابه‌لای یک پرده خاک، این طرف آب باریکه یک چشمه بود و یک بیسه کبوده و دست راست پوشیده از بوته‌های یوشن و گون» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۷). دقیقاً در جمله بعد «وقتی پیچیدیم پرده‌های خاک غلیظ‌تر شد و محمد راه افتاد از میان خرها و رفت جلو و از همان جا بود که برادر بزرگ‌تر

شروع کرد...» (همان). در این بخش، نخستین گفت‌وگوها شکل می‌گیرد و فضای خاک آلودی که بر اثر حرکت راهنماها و خررها ایجاد شده است، حاکی از فضای مبهمی است که به دلیل غریبه‌بودن این دو گروه با هم رخ داده است.

جلوتر پس از اینکه به چشمه می‌رسند و آب می‌خورند، می‌خوانیم: «تپه‌های کنار راه، پر از بوته‌های سبز یوشن بود و راه میان تپه‌ها و بوته‌ها گم می‌شد. چند تا کوه در افق دوردست، سیاهی می‌زد و ما هم باید می‌رفتیم پشت آن کوه‌ها. آفتاب توی آسمان بی‌داد می‌کرد» (همان: ۴۹).

تصویر این کوه‌های دور از هم در انتهای داستان به چادرهای سیاه دور از هم بدل می‌شوند: «چند تا سیاه چادری که آن‌همه دور از هم، زیر آفتاب داغ روی زمین طاعون‌زده نشسته بودند» (همان: ۵۵).

کارکرد خود آفتاب نیز در داستان خوشایند نیست. «سر تپه روبه‌رو که رسیدیم باز [علی] از سر گرفت: شهر و ول کردین، اومدین بیابون چی بینین؟ اومدین آفتاب بخورین؟ خاک بخورین؟» (همان: ۴۹). در این بخش، علی به جای واژه دشت، از واژه بیابان استفاده می‌کند که خود نشان از ناسازگاری طبیعت با آن‌ها و دلخوری آنان از طبیعت بخیل دارد.

«چپش را که فقط یک تکه چوب بود خالی کرد و با چشم‌های سبز و خندانش، حاشیه آسمان آبی را دید زد: ترک از هواپیما نمی‌ترسه وقتی هواپیما می‌اد، ترک می‌ره روی کوه. و اشاره کرد به کوهی که داشت توی افق سبز می‌شد» (همان: ۵۰). استفاده از واژه «حاشیه» خود می‌تواند دلالتی بر حاشیه‌نشینی و «دیگری» تلقی شدن عشایر باشد.

پیش و پس از اینجا که کوه کارکرد نشان‌دادن مسافت طولانی را داشت و دارد، همواره از سیاهی کوه یاد می‌شد؛ ولی در اینجا که کوه کارکردی مثبت پیدا می‌کند، شبیه درخت سبز می‌شود.

«علی جون هم خندید و به تپه‌ها و راه و به سیاهی کوه‌های دوردست نگاه کرد» (همان).

بعد از این جمله است که علی جون از محمد درباره ساعتش می‌پرسد: «این ساعتو چند خریدی؟» (همان) استفاده از صفت «دوردست» در گزاره پیشین، دور از دسترس بودن ساعت برای علی جون را به ذهن متبادر می‌کند.

جلوتر پیش از رسیدن به پیرمرد، «جاده می‌رفت روی تپه‌ها و آن دورها سیاهی چند کوه بود.» با توجه به تکرار این گزاره، یعنی هنوز از مسیر چهار فرسخی، باقی مانده است. در حالی که سه جوان راهنما باید سه فرسخ پیش از مسیر گروه راوی را ببینند. تقریباً در همین حوالی است که راوی ملخی را از میان سنگ‌ها پیدا می‌کند.

کمی جلوتر جایی که راوی مدعی می‌شود سه فرسخ از مسیر را پیموده‌اند، «خورشید درست وسط آسمان بود؛ اما نسیم که می‌وزید و بوته‌ها را می‌لرزاند، آدم سبک می‌شد و بوی صمغ یوشن‌ها را تا توی ریه‌هاش حس می‌کرد» (همان: ۵۲). این بخش آخرین جایی است که راوی از حس خوبی که عناصر طبیعی به او منتقل می‌کنند، حرف می‌زند. از این پس، وارد سرازیری پایانی داستان می‌شویم. حتی وقتی راوی از رهاکردن ملخ روی چمن حرف می‌زند، رنگ چمن در نظرش «سبز سیر عجیبی» است که چندان خوشایند به نمی‌آید (همان: ۵۳).

در توقف بعدی، «پای کوه سلطان خلیل که رسیدیم، چشمه را دیدیم و آن طرف‌تر میان علف‌های بلند، دو اسب نیله را که فقط سر و دم‌شان پیدا بود و یال‌هاشان که ریخته بود روی گردن‌های سترشان» (همان). درست در همین صحنه است که توجه سهراب به دخترکی که برای پرکردن مشک آمده است، جلب می‌شود. پرسش راوی از علی در باب ازدواج برادر کوچک‌تر، تصویر دو اسب در مقابل سهراب و دختر را مرتبط‌تر نشان می‌دهد (همان).

وقتی به جرکان می‌رسند، کاظم «سینه کوه روبه‌رو را نشان داد که سایه تکه ابر افتاده بود روش» (همان: ۵۴). تا پیش از این، آسمان صاف و آبی تصویر شده بود و اینجا برای نخستین بار، سایه ابر است که محل زندگی جوانان راهنما را نشان می‌دهد.

و در نهایت وقتی علی به حمله ملخ‌ها و کوچ ترک‌ها اشاره می‌کند، «اشاره کرد به کوه‌ها، به سایه بی‌رنگ کوه‌هایی که تازه داشت توی افق می‌روئید» (همان: ۵۵)، استفاده از فعل روئیدن برای کوه که راوی پیش‌تر هم از آن استفاده کرده بود، می‌تواند نشان از حسرت سبزی و آبادی باشد؛ کوه خالی از علف و سرسبزی و سرزندگی در حال روئیدن است.

اینکه در انتهای داستان، کوه‌ها هنوز کلیدی‌ترین تصویر تکرارشونده در داستان هستند، بی‌آنکه موقعیت‌شان تغییر کند- نزدیک شوند یا رنگ دیگری بگیرند- می‌تواند تأکیدی باشد بر این موضوع که شرایط به شکلی که از ابتدا بود، پیش خواهد رفت و قرار نیست تغییری رخ دهد. به‌طور کلی می‌توان نتیجه گرفت که کوه در داستان ملخ، از سه جنبه حائز اهمیت است؛ اول اینکه، مقیاس سفر و طولانی‌بودن راه را مشخص می‌کند. دوم، مأمّن عشایر در زمان حمله هواپیماها معرفی می‌شود و سومین جنبه را می‌توان در بُعد نمادین کوه جست‌وجو کرد؛ کوه در نمادپردازی نیز «مفاهیم استواری، تغییرناپذیری و گاه حتی خلوص را متبادر می‌کند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۴ / ۶۳۷) که با کلیتی که راوی از شخصیت عشایر به‌دست می‌دهد، بسیار متناسب و مرتبط است.



توصیف‌های راوی از چهره شخصیت‌های مقابلش نیز برگرفته از سایر عناصر طبیعی است که در آن زندگی می‌کنند:

«برادر بزرگ‌تر چشم‌سبز و خنده‌رو بود و آن یکی، جوان و بلندقد با چهره‌ای که مثل صخره سخت و گوشه‌دار بود» (همان: ۴۷).

«برادر کوچک‌تر حرف نمی‌زد؛ اما گاه‌گذاری موج‌خنده توی صورتش رها می‌شد و همان‌جا میان تخته‌سنگ‌های قالب صورتش رسوب می‌کرد» (همان: ۴۸).

«توی چشم‌های سبزش خنده موج می‌زد» (همان: ۴۹).

«و شیار خنده دوید روی لپ‌های سوخته سهراب» (همان: ۵۰).

«دختر بلندبالا بود با سینه‌ای برآمده. چین‌های شلیته‌اش مثل موج‌های رودخانه روی بوت‌های سبز غلت می‌خورد» (همان: ۵۳).

به نظر می‌رسد در مجموع می‌توان «آن»‌های داستان ملخ را صورت‌هایی متحرک و ناطق از طبیعت محیط زیست‌شان به حساب آورد.

## ۲-۲. رمزگان اجتماعی

گفت‌وگو یا دیالوگ، اساسی‌ترین زمینه بروز تقابل‌ها در داستان است. این بخش را می‌توان ذیل بخش گفتار در رمزگان اجتماعی طبقه‌بندی کرد و در دو ساحت به آن پرداخت. پیش‌فرض تقابل دو گروه تاجیک و ترک، در دو قسمت از داستان از زبان شخصیت‌ها جاری می‌شود. بار نخست جایی است که علی تفاوت هزینه ازدواج با دختران ترک و تاجیک را برای راوی توضیح می‌دهد (همان: ۵۴) و بار دوم جایی است که در انتهای داستان، محمد در خداحافظی سعی می‌کند این دو گروه را برادر معرفی کند (همان: ۵۵)؛ اما این تقابل جداگانه در شیوه حرف‌زدن این دو گروه قابل تشخیص است. جوانان راهنما در حین مسیر هر جا با یک‌دیگر صحبت می‌کنند، به زبان ترکی است (همان: ۴۸، ۵۱، ۵۲). در مورد آخر که راوی به ترکی حرف‌زدن آن‌ها با هم اشاره دارد، می‌گوید: «راه که افتادیم ترک‌ها شروع کردند به ترکی حرف‌زدن و ما هم آرام‌آرام انگلیسی گپ می‌زدیم» (همان: ۵۲). استفاده از زبان انگلیسی، می‌تواند تلویحاً یادآور موقعیت تاریخی دشمنی عشایر با انگلیس‌ها باشد؛ «روبارویی ایل قشقای با انگلیسی‌ها از لحاظ نظامی یکی از جدی‌ترین مقاومت‌هایی بود که در برابر تجاوز قوای بریتانیا به ایران صورت گرفت» (ایرجی، ۱۳۷۸: مقدمه). این یکی از مهم‌ترین خطوط فارق در داستان است که به دور بودن زمینه فکری جوانان شهرنشین با عشایر صحنه می‌گذارد. دیگر آنکه هر

جا جوانان راهنما با راوی و دوستانش صحبت می‌کنند، نشانه‌ای از لهجه محلی، دیده می‌شود. در چند قسمت از داستان، راوی به توصیف طرز لباس پوشیدن شخصیت‌ها اشاره می‌کند؛ «هر سه تاشان کلاه‌های دوگوشی سرشان بود و یکی یک چوب داشتند که می‌گذاشتند پشت گردن‌هاشان و مثل وقتی که می‌خواهند چوب‌بازی کنند، مچ دست‌هاشان را روی چوب‌ها انداخته بودند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۶).

«بعد یک سوار پیاده شد، پیرمرد بود و رشید، با لباس تمام‌عیار قشقایی‌ها و زین و یراق اسب. چهره‌اش سوخته بود و موهای سفیدش از زیر کلاه خسروخانی زده بود بیرون» (همان: ۵۱).

«وقتی می‌رفت سهراب را دیدم که چشمش به چین‌های شلیته دخترک بود و برق گیسوان بافته شده‌اش که ریخته بود پشتش و از زیر روسریش بیرون زده بود» (همان: ۵۳).

اشاره به نوع و عادات غذا خوردن نیز در داستان نمود دارد؛ وقتی به چشمه می‌رسند، راوی درباره علی می‌گوید: «خودش روی زمین دراز کشید و آب خورد و آن دو تای دیگر هم» (همان: ۴۹) و در مقابل درباره گروه خودشان می‌گوید: «محمد در فلاسک را که روی دوشش بود باز کرد و من و صادق با مشت‌هامان آب خوردیم» (همان). اشاره به آب خوردن با استفاده از فلاسک، یادآور سلطه‌گری است که انگلیس دقیقاً به دنبال آن بود و زندگی به شیوه عشایر، مانع تحقق این هدف آنان بود؛ زیرا در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۲ جمعیت عشایر حدود ۲۵ تا ۳۰ درصد جمعیت کل ایران بود و آن‌ها «به زندگی ساده عادت داشتند و نمی‌توانستند به‌صورت یک مصرف‌کننده برای کالاهای خارجی مورد استفاده قرار گیرند. آن‌ها بیشتر وسایل موردنیاز خود را، خود تهیه می‌کردند و تا حد زیادی از یک اقتصاد بسته خودکفا برخوردار بودند» (امان‌اللهی، ۱۳۶۰: ۲۳۶). گزینش نام سهراب - برادر کوچک‌تر نیز می‌تواند از سویی یادآور سلحشوری سهراب‌خان قشقایی در جریان تجاوز انگلیس به جنوب ایران باشد. سهراب‌خان قشقایی از شخصیت‌های تأثیرگذار جنگ نینزک است که در مقابل انگلیس‌ها رشادت‌های مثال‌زدنی از خود نشان داد (شهبازی، ۱۳۶۹: ۷۴) و از سوی دیگر، مظلومیت و معصومیت سهراب شاهنامه را به ذهن می‌آورد.

بار دوم که به چشمه می‌رسند، راوی می‌گوید: «خیلی تشنه بودیم؛ اما ما دراز کشیدیم روی چمن‌ها و با دهان آب خوردیم و بعد ترک‌ها» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۳).

بعد از این صحنه، نوبت به غذا خوردن می‌رسد.

نصفه کله قند و یک کیسه چای از بندهاشان بیرون کشیدند، با دو کتری سیاه شده و دو استکان. بوته‌ها را که توی راه جمع کرده بودند آتش زدند. نان خشکیده‌شان را درآوردند و ما هم رفتیم دور سفره، یکی یک تکه نان برداشتیم و به نیش کشیدیم و یکی دو تا چای و ولو شدیم روی چمن... ترک‌ها نشسته بودند تنگ آتش خوش‌رنگ بوته و علی‌جون می‌خندید و چای می‌خورد: «ترک خیلی چای می‌خوره، ده تا، بیست تا» (همان).

جوان‌ها به دعوت انوشیروان پسر رئیس ایل آمده‌اند که خود به دلیل اوضاع بد، شوکت گذشته را ندارد؛ ولی در عین حال پذیرای آن‌هاست و علی به آن‌ها می‌گوید: «حتماً انوشیروان به گوسفند براتون می‌کشه...» (همان: ۵۳) که این خود اشاره به رسم میهمان نوازی‌شان دارد و البته شاید فاصله طبقاتی بین خان و رعیت و طنز تلخی که به عادل بودن انوشیروان و بی‌عدالتی زمانه دارد. از دیگر اشاره‌ها به آداب عشایر، جایی است که علی با دیدن دخترک می‌گوید: «به دختر که تازه عروس می‌شه، ترک‌ها می‌گن گلین. بعد دیگه گلین نیس» (همان: ۵۳).

اشاره به چوب‌بازی (همان: ۴۷ و ۴۸)، چپق کشیدن (همان: ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۲)، کسب‌وکار (همان: ۵۱) و مبسوط‌تر از همه شیوه سفرکردن عشایر که از ابتدا تا انتهای داستان، به‌عنوان اطلاعات ضمنی با آن مواجه هستیم، از نکات مربوط به رمزگان فرهنگی زندگی آن‌هاست. جایی دیگر علی به کوچ کردن عشایر اشاره می‌کند: «زمینی که مال خودش نیس و باس ول کنه بره گرمسیر» (همان: ۵۴). و اشاره به آداب و رسوم ازدواج: «ترک باشداق [باشلق] دخترش خیلی می‌شه. ده تا، بیس تا گوسفند و گاو می‌خواد، پول نقد می‌خواد، تاجیک‌ها فقط به کاغذ می‌دن، زمین قباله می‌کن. ترک زمین نداره، خونه نداره» (همان: ۵۴).

از مهم‌ترین بخش‌های داستان که پیش‌تر هم به آن اشاره شد، ارجاعات مهمی است که در حین گفت‌وگو، راوی را متوجه تغییر شرایط زندگی عشایر پس از فرمان یکجانشینی می‌کند. نخست، فشار دولت که هنوز آن‌ها را مجبور به پناه گرفتن در کوه‌ها می‌کند (همان: ۵۰) و دوم اشاره به نداشتن برنو (همان: ۵۲).

### ۳. نتیجه‌گیری

داستان ملخ می‌تواند حاصل پژوهش گلشیری در باب فولکلور اصفهان باشد که آن را با عنوان بازی‌ها و آداب مردم اصفهان با نام مستعار در پیام‌نویس چاپ کرده‌است. نویسنده در قالب دو گونه رمزگان نشانه‌ای که چندلر، آن‌ها را طبقه‌بندی و تعریف کرده است، در بُعد رمزگان متنی ژانر بسیار

مناسبی را برای روایت برگزیده است. استفاده از روایت اول شخص جمع در حکم پایه‌ای‌ترین عنصر یعنی زاویه دید، با ایجاد الگویی تقابلی، به شکل هوشمندانه‌ای در سراسر داستان، خواننده را به سمت فاصله‌گذاری‌های مطلوب نویسنده هدایت می‌کند. آیرونی در کنار استفاده از تکنیک توازی تصویری با الگویی شبیه به اسلوب معادله، به ایماژهای موجود در داستان تکوین می‌بخشد و حتی می‌تواند در بردارندهٔ ارجاع‌های تلویحی در طول روایت باشد و صورتی بینامتنی به خود بگیرد. این دسته از ایماژها نیز در هماهنگی تامی با تقابل‌های پیش‌تر اشاره شده دارند. در بخش رمزگان اجتماعی، زمینهٔ جغرافیایی داستان، ظرفیت فوق‌العاده‌ای را در اختیار نویسنده قرار داده است تا با استفاده از دال‌های پیاپی، به مدلول‌های تاریخی و اجتماعی اشاره کند.

داستان *ملخ* در عین کوتاهی، حامل روایت یک دگردیسی در خود است؛ تصورات غیرواقعی راوی و دوستانش در مسیر سفر یک‌روزه، جای خود را به نگاهی واقع‌نگر می‌دهد. گویی تلویحاً برای گلشیری ما خوانندگان نیز مانند راوی و دوستانش، در نقطه‌ای دور از آنچه به واقع وجود دارد، سیر می‌کنیم و روایت *ملخ* سعی دارد خلأ آگاهی ما را پر کند.

### کتابنامه

- امان‌اللهی بهاروند، سکندر. (۱۳۶۰) *کوچ‌نشینی در ایران*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ایرجی، ناصر. (۱۳۷۸) *ایل قشقایی*. تهران: مؤسسه نشر و پژوهش شیرازه.
- باقری، بهادر. (۱۴۰۰ الف) «تحلیل فرمالیستی داستان کوتاه مثل همیشه اثر هوشنگ گلشیری». *ادب فارسی*، دوره ۱۱، شماره ۲۸، ۱-۱۵.
- باقری، بهادر. (۱۴۰۰ ب) «توازی تصویری، کاربست اسلوب معادله در *اوسنه باباسبحان*، جایی دیگر و پیرمرد و دریا». *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، زیر چاپ.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۸ الف) *نقد و نظریه*، چاپ دوم. تهران: سمت.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۸ ب) *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، چاپ چهارم. تهران: نیلوفر.
- پلارد، آرتور. (۱۳۷۸) *طنز*. ترجمه سعید سعیدپور. تهران: مرکز.
- تقوی، محمد. (۱۴۰۰) *احضار مغان*. تهران: نیلوفر.

جاهدجاه، عباس؛ رضایی، لیلا. (۱۳۹۲) «بررسی نظری و کاربردی روایت اول شخص جمع». *جستارهای ادبی*، ش ۱۸۲، ۴۷-۷۴.

چندلر، دانیل. (۱۴۰۰) *مبانی نشانه‌شناسی*، چاپ هفتم. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

حسینی، صالح؛ رئوفی، پویا. (۱۳۸۰) *گلشیری کاتب و خانه روشنان*. تهران: نیلوفر.

داد، سیما. (۱۴۰۰) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ هشتم. تهران: مروارید.

دریایی، مهدی؛ عادل‌زاده، پروانه؛ پاشایی، کامران. (۱۳۹۶) «بررسی مجموعه داستان نیمه تاریک ماه اثر هوشنگ گلشیری». *فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی*، سال هشتم، شماره ۳۳، ۱۶۵-۱۹۳.

دوسوسور، فردینان. (۱۳۹۹) *دوره زبان شناسی عمومی*، چاپ هفتم. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.

شهبازی، عبدالله. (۱۳۶۹) *مقدمه‌ای بر شناخت ایلات و عشایر*. تهران: نی.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۴) *فرهنگ نمادها*، جلد سوم و چهارم و پنجم، چاپ دوم. ترجمه سودابه فضایی. تهران: جیحون.

شیری، قهرمان. (۱۳۹۸) *جادوی جن‌کشی*، چاپ دوم. تهران: ورا.

ضیمران، محمد. (۱۳۸۲) *نشانه‌شناسی و هنر*. تهران: آگاه.

فیروزان، ت. (۱۳۶۲) «درباره ترکیب و سازمان ایلات و عشایر ایران». ایلات و عشایر آگاه. تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.

کیانی، منوچهر. (۱۳۷۱) *سیه چادرها (تحقیقی از زندگی مردم ایل قشقایی)*. تهران: کیان.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۲) *نیمه تاریک ماه*، چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳) *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰) *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، چاپ چهارم. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۲) «خواندن فاخته» در هم‌خوانی کاتبان. گردآوری حسین سنابور. تهران: دیگر.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶) *صد سال داستان‌نویسی*، چاپ چهارم. تهران: چشمه.

## References

- Amanollahi, S. (1981). *Nomadism in Iran*. Tehran: Book publishing and translation Publications (In Persian).
- Bagheri, B. (2021). "B. Parallel Imagery, Using the Equation method in *Osane-ye Baba Sobhan, Jaei Digar and the Old Man and the Sea*". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric* (In Persian). (Under print)  
Doi: 10.22059/jlcr.2021.332914.1761
- Bagheri, B. (2021). A. "Formalist analysis of the short story *Mesle Hamishe*, by Houshang Golshiri". *Persian literature*, 11(28). 1-15 (In Persian). Doi: 10.22059/jpl.2021.333306.1983
- Bekhta, N. (2017). "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration". *Narrative*, 25(2), 164-181.
- Bekhta, N. (2017). "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration". *Narrative*, 25(2), 164-181. Doi: 10.1353/nar.2017.0008
- Chandler, D. (2021). *Semiotics: the basics*. translated by Mehdi Parsa, 7<sup>th</sup> Edition. Tehran: Soureya Mehr Publications (In Persian).
- Chevalier, J & Gheerbrant, A. (2015). *Dictionary of Symbols*. Translated by; Soudabe Fazayeli. 2<sup>th</sup>. Tehran: Jeyhoun Publications (In Persian).
- Dad, S. (2021). *Literature Terminology*. 8<sup>th</sup> Edition. Tehran: Morvarid Publications (In Persian).
- Daryaie, M; Adelzadeh, P; Pashaei, K. (2017) "A Study of the Story Collection of the Dark Half of the Moon by Houshang Golshiri." *Quarterly Journal of Literary Aesthetics*, 8(33), 165-193.
- Golshiri, H. (2003). *The Dark Half of the Moon*. 2<sup>th</sup> Edition. Tehran: Niloufar Publications (In Persian).
- Guiraud, P. (2004). *Semantica*. Translated by; Mohammad Nabavi. Tehran: Agah Publications (In Persian).
- Hosseini, S & Rauofi, P. (2001). *Gholshori, "The Writer," and house of lights*. Tehran: Niloufar Publications (In Persian).
- Iraji, N. (1999). *Qashqai tribe in the First World War*. Tehran: Shirazeh publishing and researching company (In Persian).
- Jahedjah, A. & Rezaei, L. (2014). "A Theoretical and Practical Study on "First Person Plural Narrative" (in Five Short Stories of Hooshang Golshiri)". *Literary Studies*, 46(3), 47-74 (In Persian). Doi: 10.22067/jls.v46i3.18345

- Kiani, M. (1992). *The Black Tents (Research about the life of Ghashghai people)*. Tehran: Kian Publications (In Persian).
- Makaryk, I. (2011). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Translated by; Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. 4<sup>th</sup> Edition. Tehran: Agah Publications (In Persian).
- MandaniPour, Sh. (2003). *“The Cuckoo Singing” The chorus of scribes, by Hossein SanaaPour*. Tehran: Digar Publications (In Persian).
- MirAbedini, H (2007). *One hundred years of Story Writing*. 4<sup>th</sup> Edition. Tehran: Cheshme Publications (In Persian).
- Payandem, H. (2019). *A, Theory and Criticism*. 2<sup>th</sup> Edition. Tehran: Samt Publications (In Persian).
- Payandem, H. (2019). *B. Opening the Novel: critical readings of contemporary Iranian Novels*, 4<sup>th</sup> Edition. Tehran: Morvarid Publications (In Persian).
- Pollard, A. (1999). *Satire*. Translated by; Saeed Saeedpoor. Tehran: Markaz Publications (In Persian).
- Saussure, F. (2020). *Course in General Linguistics*. Translated by; Kourosh Safavi. 7<sup>th</sup> Edition. Tehran: Hermes Publications (In Persian).
- Shahbazi, A. (1990). *An introduction to the knowledge of Clans and Nomads*. Tehran: Ney Publications (In Persian).
- Shiri, Gh (2019). *Exorcism magic*. 2<sup>th</sup> Edition. Tehran: Vora Publications (In Persian).
- Taghavi, M. (2021). *Moghan's Summons*. Tehran: Niloufar Publications (In Persian).
- Zeymaran, M. (2003). *Semiotics and Art*. Theran: Agah Publications (In Persian).