

## جریان سیال ذهن در داستان شرق بنفشه‌ی شهریار مندنی‌پور

خدیدجه نورمحمدی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

دکتر مرادعلی واعظی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

### چکیده:

جریان سیال ذهن از شیوه‌های مدرن داستان‌نویسی در غرب است. بازی‌های زبانی، بهره‌گیری از امکانات واژگانی، به‌هم‌ریختگی ساختار صرفی و نحوی جمله‌ها، پیچیدگی‌ها و شعرگونگی در متن از جمله خصوصیات آن است که در داستان‌های معاصر ایرانی و بین داستان‌نویسان به عنوان شیوه‌ای جدید رواج یافته و نشان از توانایی‌های زبان فارسی و نویسندگان در نگارش این‌گونه داستان‌ها و پیشرفت ادبیات داستانی ایران دارد؛ که خود بر غنای زبان فارسی افزوده است.

تا به حال، جریان سیال ذهن در رمان‌های ایرانی بررسی شده، رمان‌هایی از قبیل شازده احتجاب، دل‌دادگی، سنگ صبور و سمفونی مردگان. ولی در عرصه‌ی داستان کوتاه به این مورد توجه زیادی نشده است. از جمله نویسندگان مطرح در این زمینه شهریار مندنی‌پور است که آثار داستانی وی از شیوه‌ی روایت ذهنی برخوردارند. داستان شرق بنفشه، از مجموعه‌ای با همین نام، دارای این ویژگی است. استفاده از زمان عینی و ذهنی، تک‌گویی و حدیث‌نفس‌ها، کاربرد اسطوره و تلمیح، همچنین خصوصیات ابتکاری نویسنده از جمله استفاده از دو راوی اول شخص و درآمیختگی شخصیت‌پردازی و حادثه‌جویی در داستان باعث تقویت شیوه‌ی جریان سیال ذهن در این داستان مورد بحث است.

واژه‌های کلیدی: مندنی‌پور، داستان کوتاه، جریان سیال ذهن، شرق بنفشه.

## ۱- مقدمه:

اصطلاح جریان سیال ذهن (stream of consciousness)، نام شیوه‌ای در داستان‌نویسی است که ابتدا در غرب، با عنوان تک‌گویی‌درونی به‌کار می‌رفت (ایدل، ۱۳۶۷:۵۷). جریان سیال ذهن از جدیدترین شگردهای روایت داستان در آثار قرن بیستم است. در این روش، افکار، ادراکات، احساسات و خاطرات به شکلی تصادفی و درهم‌ریخته، آن‌گونه که در ذهن شخصیت می‌گذرند، به نمایش گذاشته می‌شوند (روزبه، ۱۳۸۴: ۴۸). سیما داد اصطلاح جریان سیال ذهن را شیوه‌ای از روایت می‌داند که به‌موجب آن عمق جریان ذهنی شخصیت که آمیزه‌ای است از ادراکات حسی و افکار آگاه و نیمه‌آگاه، خاطرات، احساسات و تداعی‌های تصادفی، به همان صورت بیان می‌شود. مندنی‌پور در کتاب *ارواح شهرزاد*، در توضیح این اصطلاح، آن را روایتی ذهنی می‌داند که خاطره‌های شخصیت‌ها، بدون ترتیب و بنابر اقتضای عامل تداعی نوشته می‌شوند. وقوع بعضی حوادث در بحبوحه‌ی قرن بیستم، از جمله دو جنگ جهانی، باعث شد علاوه بر تأثیراتش بر جامعه‌ی اروپا و اندیشه‌ی هنرمندان و متفکران، تأثیری شگرف بر گرایش هنرمندان و نویسندگان به دنیای درون (محمودی، ۱۳۸۸: ۲۰)؛ نیز بروز رمان‌های جریان سیال ذهن داشت.

اصطلاح جریان سیال ذهن در غرب اولین بار توسط روان‌شناسی به نام ویلیام جیمز، فیلسوف و روان‌شناس آمریکایی، به‌کار برده شد. وی از این اصطلاح در کتاب خود، *اصول روان‌شناسی* (۱۸۹۰)، نام برد و منظورش از آن جریان مداوم اندیشه در ذهن بود. ذهن هم، در نظر او، کل حوزه‌ی روندهای ذهنی است که از لایه‌های پیش از گفتار تا لایه‌های سخن‌آرایی عقلانی را شامل می‌شد (انوشه، ۱۳۷۵: ۳۲۲). فروید از آن در تعبیر خواب‌ها و رؤیاهای و مداوای بیماران خود استفاده می‌کرد و بعدها داستان‌نویسان این شیوه را برای نوشتن داستان‌های خود به‌کار گرفتند. رمان *تریستام شندی*، اثر لارنس استرن (تألیف بین سالهای ۱۷۶۰ و ۱۷۶۷)، اولین اثر جریان سیال ذهن دانسته شده است. با اینکه این اثر، به گفته‌ی بیات، به دلیل نحوه‌ی روایتش، از ردیف آثار جریان سیال ذهن خارج است، با این حال نخستین اثری است که در آن به روایت ذهنی پرداخته شده است.

بیات رمان *درختان غار بریده شده‌اند* از ادوارد دوژاردن (۱۸۸۷) را نخستین اثر به این شیوه می‌داند. جریان سیال ذهن بعدها در آثار نویسندگانی چون جیمز جویس (*اولیس*)، دروتی ریچاردسون (*زیارت*)، ویرجینیا وولف (*به سوی فانوس دریایی*، *خانم دالووی*) و فاکنر (*خشم و هیاهو*) به اوج رسید. در ایران نیز پس از

ترجمه‌ی این‌گونه آثار، ابتدا آثار روان‌شناختی شکل گرفت که صادق هدایت را می‌توان جزو برجسته‌ترین این دسته آثار محسوب کرد.

با پیشرفت ادبیات داستانی ایران، آثار جریان سیال ذهن نیز قوت بیشتری گرفت. از بهترین آثار جریان سیال ذهن در ایران می‌توان به رمان‌های سنگ صبور صادق چوبک، شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، سمفونی مردگان عباس معروفی، دل‌دلادگی شهریار مندنی پور اشاره کرد.

از داستان‌های کوتاه نوشته شده به این شیوه می‌توان به داستان فردای صادق هدایت و بعد از ظهر آخر پاییز صادق چوبک، که نشان از توجه نویسندگان ایرانی به شیوه‌های مدرن دارد (بیات، ۱۳۸۷: ۱۶۳)، نیز داستان‌های کوتاه شهریار مندنی پور نام برد.

با این‌که عده‌ای، از جمله بیات، داستان‌های کوتاه هدایت و چوبک را جزو دسته آثار جریان سیال ذهن نمی‌دانند، داستان‌های مندنی‌پور از این حیث جای تأمل بیشتری دارد و می‌توان ساختار آن‌ها را از این نظر بررسی کرد.

در مورد داستان‌های مندنی‌پور برخی نظرات متفاوتی دارند. میرعابدینی بر این عقیده است که مندنی‌پور در هر داستان خود، در دام افتادگی انسان‌ها در شرایطی نابهنجار را تصویر می‌کند. آدم‌ها و قهرمان‌های داستان‌های او، مثل داستان‌های کافکا؛ دلهره‌ی زیر نظر بودن و متهم شدن رهایشان نمی‌کند و آنان را شبیه آدم‌های کافکا می‌سازد. آدم‌های کافکا در دنیایی پوچ و بی‌مشقت می‌زیند و پرسش‌ها از تردیدها و سرگردانی‌ها، آنی رهایشان نمی‌گذارد. به عقیده‌ی خود مندنی‌پور، ما تاکنون اثری کاملاً سیال ذهنی نداریم؛ با ذکر این موضوع، وی در آثارش به فرم نیز به اندازه‌ی محتوا توجه کرده، تا جایی که گاهی توجه بیش از حد به فرم، محتوا را تحت تأثیر قرار داده و موجب بروز اشکالاتی در سبک داستان‌نویسی او شده است.

یوسفی مندنی‌پور را، در توصیفات، بسیار متأثر از سهراب سپهری می‌داند. از جمله در داستان هزار و یک سال که برای نوجوانان نوشته شده است:

«خواهر کوچک‌تر گفت: من هر چی نگاه می‌کنم، نمی‌بینم یک قطره باران که دارد می‌افتد یک جایی تلاش بکند که نیفتد آن‌جا.

برادر کوچک‌تر گفت: - که تلاش بکند که بیفتد یک جای بهتر.

خواهر بزرگ‌تر گفت: - من نمی‌بینم یکی‌شان از جایی که افتاده، شکایت بکند.

یا یکی‌شان به جایی که افتاده منت بگذارد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۹)  
 «من ندیدم دوصنوبر را با هم دشمن  
 من ندیدم بیدی سایه‌اش را بفروشد به زمین  
 رایگان می‌بخشد، نارون شاخه‌ی خود را به کلاغ» (سپهری، ۱۳۸۳: ۲۸۸).

مندنی‌پور را نویسنده‌ی نسل سوم داستان‌نویسی می‌دانند. بنا به گفته‌ای نویسندگان این نسل کسانی‌اند که پس از کودتا علیه مصدق و با تأثیر گرفتن از آن جریان‌ات، به نوشتن پرداختند و اندیشه‌هایی چون یأس و بدبینی و بازگشت به سنت‌ها در آثارشان پدید آمد (عبداللهیان، ۱۳۷۹: ۹۷). با وجود این، نمی‌توان مندنی‌پور را نویسنده‌ای سیاسی دانست. خودش نیز چنین دسته‌بندی‌ای را قبول ندارد. او با استفاده از موضوعات، از جمله فرو ریختن برج‌های دوقلو در مجموعه‌ی *آبی ماورای بحار*، به‌دنبال ذکر مضامین سیاسی نیست؛ بدین-طریق قصد دارد تا یأس و بدبینی خود را به دنیا و تمامی مسایل رخ داده در آن بنمایاند. بلکه خواننده را نیز کمی به تأمل وادارد.

اولین اثر مندنی‌پور، مجموعه داستان *سایه‌های غار* (۱۳۶۸)، است. آثار او، مجموعه داستان‌های *هشتمین روز زمین* (۱۳۷۱)، *مومیای و عسل* (۱۳۷۵)، *ماه نیمروز* (۱۳۷۶)، *شرق بنفشه* (۱۳۷۷)، *آبی ماورای بحار* (۱۳۸۲)، دو داستان بلند برای نوجوانان به نام *راز* (۱۳۷۶) و *هزار و یک سال* (۱۳۸۲)، *رمان دل‌دل‌دگی* (۱۳۷۸) و یک کتاب درباره‌ی شگردهای روایت و داستان‌نویسی به نام *ارواح شهرزاد* (۱۳۸۴) را می‌توان نام برد. به عقیده‌ی بیات، رمان او را می‌توان کامل‌ترین اثر جریان سیال ذهن در داستان‌نویسی ایران محسوب کرد.

## ۲- نقد و بررسی داستان شرق بنفشه:

شرق بنفشه داستانی است که در مجموعه‌ای با همین نام از مندی‌پور به چاپ رسیده است. این داستان در زمره‌ی داستان‌های عاشقانه-غنائی قرار دارد. داستان توسط راوی سوم شخص روایت می‌شود. وی روزی در کتابخانه‌ی حافظیه، کتابی را برمی‌دارد و متوجه می‌شود که زیر بعضی حروف آن خط کشیده و رمز گذاری شده است. کلمات را کنار هم قرار می‌دهد و از مجموع آن نامه‌ای بدست می‌آید. به این ترتیب، متوجه عشقی شدید بین ذبیح و ارغوان (دو شخصیت دیگر داستان) می‌شود. داستان آن‌ها را دنبال می‌کند تا به آخر ماجرا پی ببرد. خود او نیز در بعضی حوادث و روند ماجرا، از جمله ترغیب ارغوان برای رمزگذاری در کتاب و ادامه دادن ماجرا، تأثیرگذار است. تا اینکه در پایان ماجرا، این دو نفر که به علت محدودیت‌هایی که بر سر راهشان وجود دارد و همچنین عرصه‌ی دنیا را برای عشق‌شان تنگ می‌دانند، برای جاودانه شدن عشق خود و وصال معنوی در دنیایی دیگر، هر دو با هم به وسیله‌ی نیش مار خودکشی می‌کنند.

### ۲-۱- درونمایه:

عاشق در این داستان عشقی در حد جنون دارد. داستان دارای عناصر فوق رئال است و از زبان فردی خارق العاده بیان می‌شود و نویسنده از آن برای طبیعی‌تر شدن روند داستان و یا بیشتر جلوه دادن این عشق استفاده کرده است.

### ۲-۲- زاویه دید:

این داستان دو راوی دارد. یکی راوی سوم شخص یا دانای کل است (یعنی درویش). البته دانای کلی که خود نیز جزو شخصیت‌های داستان است و حضور خود نویسنده در داستان احساس نمی‌شود. راوی دیگر راوی اول شخص است (یعنی ذبیح). روایت از زبان راوی دوم، از طریق نامه‌های او بر زبان راوی اول جاری می‌شود. در اکثر قسمت‌ها مرجع ضمیر و این که صحبت، از طرف چه کسی آغاز شده، مشخص نیست. چند بار باید داستان را خواند تا به بتوان اصل ماجرا پی برد. در شروع داستان راوی به گونه‌ای سخن خود را آغاز می‌کند که گویی ماجرا در گذشته اتفاق افتاده است. داستان از انتها شروع شده، به اول ماجرا رسیده و دوباره به انتها رسیده و بدین ترتیب، سیری دورانی را در روایت طی کرده است. راوی با شیوه‌ی علی و معلولی سعی می‌کند مخاطب داستان به همان نتیجه‌ای رهنمون شود که دلخواه اوست و با مرور حوادثی که گذشته است،

می‌توان به ماجرا پی می‌برد. نویسنده رازی را در ذهن و زبان راوی جای داده است و مخاطب را به دنبال کشف آن به دنبال خود می‌کشد و تا پایان ماجرا با خود همراه می‌سازد. درویش توانایی این را دارد که ذهن افراد را بخواند؛ ولی نمی‌تواند عاقبت کار را نیز، اول بگوید. خصوصیات دیگری چون گفتگوهای انجام شده با فالگیر و صحبت درباره‌ی عواقب این کارها، جابه‌جا شدن درویش در مکان و زمان (به هر جایی که بخواهد)، به روند داستان و سیر ماجرا کمک می‌کند.

### ۲-۳- لحن و فضا:

لحن شخصیت‌های داستان هر کدام متناسب و مخصوص به خود آنهاست. لحن درویش که لحنی کهن است و به شاعرانه‌تر شدن متن داستان هم کمک شایانی کرده، با درونمایه‌ی داستان و داستانی که روایت می‌کند، سازگاری دارد و چون این اتفاق در حافظه می‌افتد، ما را در فضای معنوی-عرفانی خاصی قرار می‌دهد. شخصیت‌ها در همه‌ی قسمت‌های داستان لحن خود را حفظ می‌کنند. لحن ذبیح عاشقانه و شاعرانه است که متناسب با آن احساساتش را هم بیان می‌کند:

«بلند شدی رفتی آب خوردی. صدای ریختن آب توی لیوان، نصف شب پیچید توی شهر برق برق شره‌ی آب افتاد روی دیوارها. سر کشیدی. سفیدی زیر گلویت شد مهتاب. فقط به قرص ماهت نگاه می‌کنم...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۶).

لحن گفتگوها به گونه‌ای است که ما با دو شخصیت زن و مرد احساس صمیمیت و همراهی می‌کنیم و شیوه‌ی گفتار راوی به جذاب‌تر شدن داستان کمک کرده است. ما نیز از مجموع این همه، از وجود عشق مفرط بین این دو شخصیت، احساس بیزاری نمی‌کنیم. نویسنده از طریق جنبه‌های فراواقعی قصد دارد به عشقی فراواقعی اشاره کند که تاکنون امثال آن را در آثار غنایی کهن دیده‌ایم. پس می‌توان گفت که هدف نویسنده از این درون‌مایه، نمایش حرمت، عزت و شرافت عشقی است ناب که فقط در شرق می‌توان آن را یافت که با گونه‌ی غربی آن تفاوت دارد و به جنبه‌های جسمانی آلوده نشده است (بیان دیدی عرفانی).

نیز اشاره به برخی محدودیت‌های روابط، در جامعه‌ی ایران دارد و به آن انتقاد می‌کند. نقطه‌چین‌هایی بین روایات وجود دارد که خود خواننده باید آن‌ها را پر کند و بقیه‌ی صحبت‌ها، بحث‌ها و روایات را حدس بزند. این مسایل با دقت در بین داستان فهمیده می‌شود و اشاره‌ی مستقیمی به آن‌ها نشده است.

## ۲-۴- شخصیت‌پردازی:

از نظر شخصیت‌پردازی، سه کاراکتر شخصی فوق رئال (که از آن با عنوان درویش یاد می‌کنیم)، ذبیح و ارغوان در داستان حضور دارند که هر کدام عهده‌دار نقشی در شکل‌گیری حوادث داستان هستند. تأثیرگذاری شخصیت‌ها، در مورد درویش، دارای قوت بیشتری است. او به نوعی با سخنان خود و ترغیب آن دو، به خصوص دختر، به ادامه‌ی عشق مؤثر است. حالات و اعمال ذبیح نیز طبیعی می‌نماید. ولی شخصیت‌پردازی دختر نسبتاً ضعیف‌تر است. در روند داستان تأثیر کمتری دارد و با اینکه در روند داستان کم کم او نیز عاشق ذبیح می‌شود، با این حال او توانایی و موافقت لازم را برای انجام خودکشی را ندارد.

بعضی خصوصیات روانی در بین شخصیت‌های داستان بیشتر نمود دارد. از جمله عشق و محبت افراطی ذبیح به ارغوان که وی را نیز به خودکشی ترغیب کرد، دارای محبتی بیمارگونه یا آنارشیزم است. آنارشیزم، عارضه‌ایست ناشی از عدم اعتماد به نفس شدید و میل بیمارگونه به عشق و محبت دیگران (کاتوزیان، ۱۳۷۴: ۱۴۴). مسأله‌ی خودکشی در این جا، غیر از این که یک عشق عرفانی باشد، بیشتر بیمارگون به نظر می‌رسد. این خود می‌تواند انتقادی باشد که نویسنده نسبت به این‌گونه عشق‌ها دارد. می‌توان گفت که نویسنده دیدی خاص به عشق دارد. چنین عشقی که سرانجام به خودکشی ختم شود، در آثار غنایی و عاشقانه‌ی گذشته وجود نداشته است. برخلاف عشاق داستان‌های گذشته، چون لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و رومئو و ژولیت، که نخست یکی از آنان به دلایلی درمی‌گذشت و دومی در فراق او دست به خودکشی می‌زد؛ در این داستان مرگ و خودکشی این دو عاشق و معشوق، به صورت همزمان، با هم و اختیاری است.

## ۲-۵- زبان:

وجود تشبیهات و استعارات فراوان، هنجارگریزی‌ها، تک‌گویی‌ها، تک‌گویی‌ها و حدیث نفس‌ها، نقطه‌چین‌ها در اول و آخر داستان (یعنی پایانی برای این ماجرا و عشق نیست)، زبان کهن و شاعرانه‌ی درویش که به ایجاد فضای داستان کمک شایانی کرده، از جمله ویژگی‌های این داستان است. «آشنایی‌زدایی، یکی از نظریه‌هایی است که نخست توسط صورت‌گرایان مطرح شد و آنان بر آن بسیار تأکید می‌کنند. این مفهوم، نخستین‌بار توسط ویکتور شکلوفسکی عنوان شد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۴).

از جمله آشنایی‌زدایی‌هایی که در متن می‌شود اشاره کرد: ماه که «خدای خانه» ندارد طلوع کرد (مندنی‌پور ۱۳۸۸: ۳۲).  
دف در سنگ برای تنهایی می‌کوبد و روح تاک، برای تنهایی سماع‌گندش را به سوی آسمان می‌پیچد (همان، ۳۶).

#### ۲-۵-۱-۱- هنجارگریزی:

هنجارگریزی، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف است. اصطلاح هنجارگریزی را نخستین‌بار گروهی از فرمالیست‌های چک مطرح کرده‌اند. در تعریف فرمالیستی، هنجارگریزی، خود تعریفی از سبک به شمار می‌رود. بدین صورت که اگر بسامد هنجارگریزی در شعرها یا نوشته‌های شاعر یا نویسنده‌ای بالاتر از منحنی هنجار باشد، سبک آن شاعر یا نویسنده مشخص می‌شود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۴۵).

در نظر مندنی‌پور، کلمات جان دارند و هر کدام می‌توانند تأثیرگذار باشند؛ به شرطی که در جای مناسب به‌کار روند. همچنین از کلمات کلیشه‌ای آشنایی‌زدایی شود. خود در این باره می‌گوید: «وقتی من نویسنده می‌خواهم در این دنیا بنویسم، باید تلاش کنم زبانم به زبان این دنیا نزدیک شود. باید تلاش کنم کلماتی به‌کار ببرم که از زبان بزرگسالی آشنایی‌زدایی شود. ... اگر در متنی، ترکیبی ناآشنا، کلیشه‌شکنی یا خلاف عادت‌های خواننده‌تان دیدید، زود در مقابل آن جبهه‌نگیرید. آن ترکیب یا جمله نیرویی دارد که بر ذهنتان تأثیر می‌گذارد و حسی از زیبایی و لذت در ذهنتان ایجاد می‌کند».

#### ۲-۵-۱-۱-۱- هنجارگریزی واژگانی:

انگار این جوانک ساده‌دل بی آن‌که به شهود جسم رسیده باشد، یافته قره‌العین خود را (همان، ۳۶).  
گفتم: «او هم تو را می‌بیند. نارنگ می‌شوید. محو می‌شوید (همان، ۳۴).  
جیغ قرمز (همان، ۱۷).

#### ۲-۵-۱-۲- هنجارگریزی دستوری:



هنجار‌گریزی دستوری، عدم رعایت قوانین دستوری حاکم بر زبان هنجار است. از جمله جابه‌جایی نحوی کلمات در جمله.

من می‌فهمم که عشق‌ها در خیال ساختم و وصل پرده افکند از تک‌تک‌شان... (همان، ۳۶).

۲-۵-۱-۳- آرکائیسیم: «بن‌جانسون منتقد انگلیسی معتقد است که کلماتی که از اعصار کهن اقتباس می‌شود، نوعی شکوه و جلال به سبک می‌بخشد و احياناً خالی از حظ و لذت نیست، زیرا از قدرت سالیان برخوردار است و بر اثر مدتی فترت نوعی تازگی شکوهمند احراز می‌کند» (دیچز، ۱۳۷۳: ۲۵۷)

کلمات به‌کار رفته از این قبیل: طره، صبحی، سالک، خاتون، شکنج، نباشان، صیحه کشیدن، ... که در فضاسازی داستان مؤثر است.

درویش کلماتی نیز از غزلیات حافظ وام‌گرفته است:

حالا که نقطه نقطه‌ی این کلام را آشکار می‌کنی، شهد شراب مینو به کامت باشد؛ چرا که در دایره‌ی قسمت، سهم تو را از جهان درد داده‌اند. رندی هم به جان شیدایت واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمانت خرقه بسوزانند (همان، ۸).

کوچه‌پس‌کوچه‌های قدیمی شیراز،...، تنگ و طولانی، پیچ‌های ترس محتسب‌خورده‌اند (همان، ۱۲).

۲-۵-۱-۴- کاربرد واژگان و اصطلاحات عامیانه: مقدمه فرهنگ اصطلاحات عامیانه از ابوالحسن نجفی شری‌آب، هاله، ...

حیرتی و وحشتی به ... کف دستش نگاه کرد (همان، ۲۱).

ارغوان به راه افتاد. تنداتند رفت (همان، ۲۰).

جزه‌ی غبار نشاط گرفته از آفتاب بهاری بلند شد (همان، ۲۱).

مستامست عطر گل‌های صحرائی (همان، ۳۳).

۲-۵-۲- توصیف شخصیت‌ها به گونه‌ای ادبی:

برخی توصیفات به گونه‌ای بیان شده که بیشتر از این‌که به زبان آیند، در ذهن شخصیت‌ها جاری است. از جمله:

ارغوان، دورها، خرامان از دانایی به تعقیبی بی‌آزار، والا بلندیش سرو، شیوه‌ی پیکرش سربرکشان زیر روپوش می‌رفت (همان، ۱۷).

## ۲-۵-۳-آرایه های ادبی از جمله:

### ۲-۵-۳-۱- تشبیهاتی

«بهت نمی‌آید که مثل بعضی از دخترها، طره‌ها را از زیر روسری بریزی روی پیشانیت. پیشانیت مثل ماه است که وقتی عصر باران آمده و ابرها رفته‌اند، درآمده. راز را روی ماه نگذار، همه می‌بینند» (همان، ۱۱).  
 «چشمانش آن چشمانی را داشت که دزدانه به قدر عبور نسیمی سهم دو بنفشه، پرده را باز کرده به بیرون اندرونی نگاه می‌کنند» (همان، ۱۵). به عبارتی دیگر، چشمان دختر خمارگونه بود.  
 «یک طره از مویت را دور انگشتت پیچیدی، بعد ولش کردی. طره پیچ افتاد، شد طناب دار شب‌پره» (همان، ۱۶).

امیدش سبز می‌شد، زرد می‌شد و می‌سوخت (همان، ۲۷).

### ۲-۵-۳-۲- جناس و تکرارها

تکرار واژه‌ها و افعال در نثر مندرنی‌پور، به فراوانی دیده می‌شود. زبان متن در نظر او اهمیت خاصی دارد. او سعی دارد حرکت‌های فیزیکی را نیز از طریق زبان نشان دهد؛ تا بدین‌گونه اعمال و احساسات بیان شده در کلام، به خواننده منتقل شود و خواننده بتواند در زبان متن نیز به مقصود مورد نظر نویسنده دست یابد.  
 گونه‌ای از این تکرارها به قرار زیر است:  
 «سایه‌ات آبی است. آبی افتاد روی آبی رنگ اتاقت. بلند شدی رفتی آب خوردی. صدای ریختن آب توی لیوان...» (همان، ۱۶).

نگاهش ارغوان را می‌جست میان تنان، و دختر دور می‌شد، گریان گریان (همان، ۲۸).

خندید. خنده شادمانی نیست. بی‌گوهر یکدانه هیچ شادمانی نیست (همان، ۳۶).

این تکرارها گاه برای بیان حالت هیجان هستند:

«در را باز کرد و اما... در را باز کرد و اما رو گرداند به سکت راه آمده... رو گرداند به راه آمده. ذبیح مزد دویدن‌ها را گرفت» (همان، ۱۷).

کاربرد تکرار کلمات برای تأکید:

کسی را نباید بترسانم بترسانم (همان، ۳۴).

سایه‌ی سرو سرو در زمستان گرم‌تر از تن من است (همان، ۳۴).

#### ۲-۵-۳- تشخیص:

«من به چشم‌هایم نجیب بودن را یاد داده‌ام» (همان، ۱۶).

به بنفشه‌ها گفتم: «شما چه می‌گویید؟ چه کنم؟» ... نمی‌شنیدند. یکی با پیشانی بنفش و دو چشم زرد گفت: «هیچ وقت ما را روی گور عاشقی نگذاشته‌اند ...» (همان، ۳۰).

#### ۲-۵-۴- علایم نگارشی:

نویسنده با رعایت برخی علایم نگارشی در پی رساندن مفهومی به خواننده است. از قبیل نقطه‌چین‌ها در شروع داستان (یعنی بی‌آغاز بودن ماجرا و یا اینکه این داستان قبلاً اتفاق افتاده و درویش دوباره آن را روایت می‌کند) و در آخر داستان و نگذاشتن گیومه در آخر جمله‌ی راوی در پایان داستان (که نشانی از ابدی و جاودانه بودن عشق حقیقی در جهان است)، پی در پی بودن گفتگوی شخصیت‌ها و آوردن سه نقطه مابین آن‌ها و مشخص نبودن مرجع گفتگوها و وجود تک‌گویی‌های درونی مستقیم و غیرمستقیم که طبیعتاً به ذهنی‌تر شدن ماجرا کمک می‌کند و خواننده در لحظاتی از عمق ذهن شخصیت‌ها داستان را دنبال می‌کند. در این داستان روایت‌های بیرونی و درونی وجود دارد و نیز شخصیت‌هایی که در طول داستان و تا پایان آن تغییر می‌کنند و دارای بینش جدیدی می‌شوند. نفوذ به لایه‌های درونی ذهن و کشف خودآگاه و ناخودآگاه شخصیت‌ها به باورپذیری بیشتر داستان کمک کرده و باعث صمیمانه‌تر شدن ارتباط خواننده و مخاطب داستان می‌شود. توجه در نام‌گذاری شخصیت‌ها و عدم توصیف مستقیم خصوصیات آن‌ها. مثلاً ما در بین صحبت‌های ذبیح می‌فهمیم که او از خانواده‌ای متوسط و ارغوان از خانواده‌ای ثروتمند است و همین مورد باعث مخالفت پدر دختر با این ازدواج و ارتباط است:

(ذبیح) نوشته بود: «من از ته شهر، از اتاکی که به کوچه پنجره ندارد می‌آیم. شما توی آن خانه‌ی بزرگ قشنگان اصلاً نمی‌فهمید یعنی چه...» (مندنی‌پور: ۱۳۸۸: ۱۲).

بی‌نیاز در کتاب خود، درآمدی بر داستان‌نویسی، معتقد است که در داستان کوتاه فرصت برای بازی‌های زبانی کم است و این امر باعث می‌شود تا خواننده سررشته‌ی قصه را از دست بدهد و به جای ارتباط با داستان، باید پیگیر تفسیر و تأویل استعاره‌ها و نمادها و درک جمله‌های بهم‌ریخته‌ی داستان شود که از نظر نویسنده نوعی امتیاز است. مندنی‌پور از نویسندگانی است که به فرم نیز به اندازه‌ی محتوا توجه نشان داده؛ ولی این مسأله باعث نشده تا نتوانیم عمق داستان‌های او را بفهمیم. با وجود سخت‌خوانی آثار وی، استفاده از روایت سیلان ذهن در داستان‌هایش، جذابیت بیشتری به داستان‌هایش بخشیده است. این یکی از نقاط قوت داستان‌های او است و اگر این خصوصیت را از آثارش بگیریم، ممکن است چیزی از آن‌ها باقی نماند. مندنی‌پور نویسنده‌ای است که دادن اطلاعات مستقیم به خواننده علاقه‌ای ندارد؛ بلکه خواننده خودش باید از طریق نمادها، رمزها و نظام نشانه‌ای متن به مفهوم و اصل موضوع پی ببرد. او گفته‌ی رابرت استیونسون را مبنی بر این که «هنرمند باید از چیزها، بسیاری را ناگفته گذارد و بسیار بیشتر از آن حذف کند» (آلوت، ۱۳۶۸: ۳۲۸)، به کار بسته است.

## ۲-۶- تک‌گویی درونی مستقیم و حدیث نفس (معاذل):

دور از چشم نگهبان‌ها، ذبیح آمده بود، پشت نارنج‌ها دور از صفه‌ی گور نشسته بود. ابر بود. گفتم: «تا قلبش سر سوزنی زهر بچشد، دیگر نمی‌بینش» (همان، ۳۴).

به دلیل این که روایت به صورت دانای کل محدود به ذهن شخصیت است، گاهی نویسنده سرخ می‌دهد و شخصیت‌های داستان، با یکدیگر به گفت‌وگوی ذهنی می‌پردازند:

گفتم: «تا قلبش سر سوزنی زهر بچشد، دیگر نمی‌بینش». در ذهن گفتم: «برای همیشه می‌بینمش». گفتم: «او هم تو را نمی‌بیند. نارنگ می‌شوید، محو می‌شوید». گفتم: «اگر بخوایم، از ته دل اگر بخوایم، محو نمی‌شویم».

حالات درونی و لحن و زبان شخصیت‌ها در فضا سازی داستان تأثیر می‌گذارد و به آن فضای شاعرانه می‌دهد که به تناسب آن هر عنصر داستان با درون‌مایه‌ی آن ارتباط می‌یابد و به داستان کیفیتی اکسپرسیونیستی (تأثیر

گذاشتن حالات درونی شخصیت‌ها بر فضای بیرون) می‌دهد. چون تأکید داستان هم بیشتر بر حالات درونی شخصیت‌هاست و آن‌ها هستند که فضای بیرون را شکل می‌دهند. حدیث نفس شخصیت‌ها هم نمودهایی دارد: «گفتم: ای پیر! می‌بینی چه رؤیایی می‌بافد این جوان. همه‌شان همین‌طورند. دستشان به گندم نمیرسد و آن وقت...» (همان، ۱۲).

## ۲-۷- کاربرد تلمیح:

تلمیح به داستان یا واقعه تاریخی کهن زمان روایت را دچار اختلال می‌کند و از تقویمی بودن دور می‌کند. ۲-۷-۱- تلمیح به متون ادبی: در داستان از کتاب‌هایی نام برده شده که انتخاب آن‌ها بی‌دلیل نبوده و هر کدام بیان‌گر رمز و نمادی است بر برخی از جنبه‌های داستان. چنان‌که هر کدام از آن‌ها فضا و خصوصیتی خاص را بر داستان حاکم می‌کند و فضای داستان متناسب با هر کدام از آن‌ها تغییر می‌یابد. ذکر کتاب‌هایی از قبیل: بوف کور، غزلیات شمس، تذکره الاولیا، شازده کوچولو، تولد دوباره و... با آناکارنینا حرف‌هایی برایت جدا کرده بودم، همه‌شان را پاک کردم... حرف‌های من و آناکارنینا با هم نمی‌خواند (همان، ۱۵).

اولین کتاب نام برده شده، بوف کور است. در این جا داستان در همین جو بدبینی و سرگستگی باقی نمی‌ماند. شخصیت‌های آن مسیری را در طول داستان طی می‌کنند و به تولد دوباره می‌رسند. تولد دوباره آخرین کتابی است که از آن نام برده می‌شود که خود به نوعی بیان‌گر سرنوشت این دو عاشق دارد. بوف کور بیان‌کننده‌ی روح بیمار در شخصیت ذبیح (عاشق) دارد که با عشقی افراطی و دیدی خاص نسبت به عشق، آگاهانه و به صورت اختیاری، علاوه بر خود، دختر (معشوق) را نیز با خود ترغیب به خودکشی می‌کند. عمل شخصیت این داستان، به شخصیت بوف کور هدایت شباهت دارد. در این جا نیز، مرد به یک معنا عاشق عشق است و این عاشق عشق بودن از نظر روان‌شناختی، جز عاشق خود بودن مفهوم دیگری ندارد. این مسأله، نشان از نوعی بینامتنیت در این داستان دارد و باعث می‌شود تا داستان مطابق ذکر هر کدام، نیز فضایی خاص داشته باشد. گویا شخصیت‌های این داستان‌ها افکار یا سرنوشتی شبیه به هم دارند و به نوعی با هم همذات‌پنداری می‌کنند. ذکر تذکره الاولیا و بر دار شدن حلاج، شهید راه عشق، ذکر بوف کور و یأس و بدبینی نسبت به جهان پیرامون و در آخر نیز خودکشی و مرگ اختیاری، مانند نویسنده‌ی آن.

مندنی‌پور در باره‌ی بینامتنیت می‌گوید:

به نظرم متنی که بینامتن حرکت می‌کند حین ارجاع به متنی پیشینی و حتی خویش، مفهوم، تصویر، حس و... آن متن را از آن خود می‌کند. یعنی تلاش می‌کند با تکیه به دیگری، بدون قلم فرسایی زائد، خود را بالاتر بکشاند یا حجم و دلالت‌های غیرمستقیم خود را افزایش دهد. شاید مثلاً اشاره و نظریاتی‌های الیوت در سرزمین هرز به آثار دیگران مثال بدی نباشد. چرا راه دور برویم، حافظ مثال دیگری است... (اعتماد، ۱۳۸۸).

#### ۲-۷-۲- تلمیح به اساطیر:

مندنی‌پور در داستان‌های خود، از جمله شرق بنفشه، از شیوه‌ی ابهام در زبان استفاده می‌کند. واژه‌ها و مفاهیمی به‌کار می‌برد که علاوه بر سیر طبیعی آن‌ها در جملات، حامل مفهومی ضمنی و پنهان باشند. در این-جا نیز، به نوعی از اسطوره‌ی مار استفاده شده است. ذبیح و ارغوان با نیش مار خودکشی می‌کنند. این در حالی است که این یک جفت مار از اول داستان وجود دارند و توسط ذبیح پرورش یافته‌اند. به نوعی ذبیح پایان داستان را پیش‌بینی می‌کرده است. ولی در همراه کردن ارغوان با خود، نشان از نوعی خودخواهی است. اسطوره‌ی مار در میان اکثر اقوام کهن وجود دارد و از ادوار پیش از تاریخ، مورد پرستش بوده و به عنوان نمادی دینی با مفاهیم وسیع و متنوع به‌کار می‌رفته و به نوعی نماد مرگ و تولد دوباره است (هال، ۱۳۸۷: ۵۴). همچنین نماد سرچشمه‌ی حیات، تخیل، تجدید حیات و جاودانگی است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۱). خودکشی عاشق و معشوق در این داستان، نمادی از تولد دوباره و جاودانگی در حیات پس از مرگ است. پوست انداختن مار نیز نمادی از زایش و تولد دوباره است (هال، ۱۳۸۷: ۵۵):

بگوئید. آن‌قدر حرف هست برای گفتن، آن‌قدر که حوصله‌ی مرگ سر برود و مارها پوست بیندازند (همان، ۳۵).

#### ۲-۷-۳- تلمیح به شخصیت‌های تاریخی:

نام بردن از شخصیت‌های دینی - اساطیری از جمله: هابیل و قابیل، ماجرای حضرت خضر، ...

یقین داشتم که از عهد **هاییل و قابیل** همیشه سایه‌ای از فراق فراق ازل مکرر شده. مکان‌ها و زمان‌ها در حجابند (همان، ۱۷).

آب پباش در کوچه تا باز **خضر** درآید. کشتی سوراخ کند. کودک بکشد، دیواری برآورد و اما هیچ می‌پرس (همان، ۱۸). به طور تلویحی می‌گوید که در عشق نباید چون و چرا، تردید و دودلی به خود راه داد.

## ۲-۸- زمان (زمان عینی و ذهنی):

زمان عینی و ذهنی از مهم‌ترین عناصر داستان‌های جریان سیال ذهن است. «داستان سیال ذهن با سهیم کردن خواننده در تجربه‌ی ذهنی شخصیت‌ها، بعد دیگری بر هنر داستان‌نویسی افزوده است. تقابل دو زمان عینی و ذهنی، که خود از مهم‌ترین خصایص مدرنیته است، در تمامی داستان‌های سیال ذهن نقش کلیدی دارد و اشتغال به زمان در این داستان‌ها دارای ارزش بنیادی است» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۴۹).

در این داستان، زمان تقویمی اهمیتی نداد. مسأله‌ی حائز اهمیت، ماجرای در حال وقوع است. ما آغاز ماجرا را از طریق روایت درویش می‌فهمیم. بعد آن نیز، نامه‌هایی که از زبان ذبیح بیان می‌شود. این نامه‌ها هستند که اهمیت دارند و داستانی که بدین گونه روایت می‌شود؛ نه زمان رخداد آن. بنابراین جابه‌جایی زمان، از طریق تغییر زاویه‌ی دید و روات انجام می‌شود. گاهی راوی اول داستان در حال گفتگو است؛ به ناگاه بعد از چند نقطه‌چین و یک گیومه، روایت شخصیت دیگر شروع می‌شود و ماجرا ادامه می‌یابد. از شیوه و نوع صحبت‌ها به موقع و زمان رخداد ماجرای داستان پی می‌بریم.

در این‌جا، ابتدا صحبت درویش (راوی اول داستان) با سرو است و بعد صحبت ذبیح (راوی دوم داستان) آغاز می‌شود:

به سرو گفتم: «تو غول شده‌ای...». ... گفتم: «کاش هنوز حافظیه مصلا بود. حالا همه جا خانه و خیابان است...»  
... «تقصیر احمقی من بود. معلوم ب.د که گیر می‌افتیم. چرا پدرت مرا بخشید؟...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۲۸).

## ۳- نتیجه:

مندنی‌پور از نویسندگانی است که به فرم داستان‌هایش به اندازه‌ی محتوا اهمیت قایل شده است؛ و این توجه زیاد به فرم، وی را از توجه به محتوا و غنای هر چه بیشتر داستان‌هایش باز نداشته است و توانسته به نحوی شایسته، شیوه‌ی سیال ذهن را در مجموعه داستان کوتاه خود نیز به کار برد.

ابهام و رمز‌گونگی و در پرده ساختمان داستان را بنیان نهادن از اصول جدایی‌ناپذیر داستان‌نویسی مندنی‌پور است چرا که او تعلیق و رازوارگی را از پایه‌های اصلی داستان و به مشارکت گرفتن هرچه بیشتر خواننده می‌داند. همین مسأله نیز باعث ایجاد شدن شگرد سیال ذهن در آثار داستانی وی شده است و از این نظر، در داستان شرق بنفشه، موفق عمل کرده است. در داستان شرق بنفشه، استفاده از شگرد سیال ذهن، موجب افزایش پیچیدگی‌ها و در نتیجه سخت‌خوانی اثر شده؛ ولی در ورای آن مندنی‌پور، با بازی‌های زبانی و استفاده از اسطوره و نمادها، بر زیبایی داستان و در نتیجه جذاب‌تر شدن آن نزد مخاطب افزوده است. این داستان به داستان‌های بلند شباهت دارد. اما چون دارای یک محور و هسته‌ی مرکزی است در حقیقت یک داستان کوتاه محسوب می‌شود موضوع و چگونگی روایت آن در همان مرتبه‌ی اول، با یک یا دو بار خواندن برای خواننده‌ی غیرحرفه‌ای قابل درک نیست.

استفاده از انواع تلمیحات (ادبی، تاریخی و...)، اسطوره و نماد و نیز کاربرد تک‌گویی‌ها و حدیث‌نفس‌ها باعث شکست زمان و ایجاد انواع زمان عینی و ذهنی در داستان شده که خود از مهم‌ترین خصوصیات شیوه‌ی جریان سیال ذهن است. از آن جا که مندنی‌پور به زبان متن اهمیت زیادی قایل است، کاربرد زبان شاعرانه در لحن شخصیت‌ها نیز به این شکل‌گیری این شیوه در داستان کمک رسانده است. با توجه به پیچیدگی نثر، خواننده در وهله‌ی نخست ممکن است تشخیص راوی اصلی داستان، که شاید بتوان گفت یک درویش یا شخصی فراواقعی است که در یک لحظه می‌تواند از مکانی به مکان دیگر برود و فکر ذهنی اشخاص را بخواند، مشکل باشد. بعضی خصوصیات ابتکاری نویسنده از جمله استفاده از دو راوی اول شخص و درآمیختگی شخصیت‌پردازی و حادثه‌جویی در داستان و اهمیت زیاد که به فرم باعث تقویت این شیوه در داستان ذکر شده، است.



منابع:

- آلتوت، میریام (۱۳۶۸). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمه: علی محمد حق‌شناس. تهران: نشر مرکز.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷). *اسطوره، بیان نمادین*. تهران: انتشارات سروش.
- انوشه، حسن (۱۳۷۵). *دانش‌نامه‌ی ادب فارسی*. جلد ۱. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی و انتشاراتی دانش‌نامه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی*. چاپ دوم. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایدل، له‌اون (۱۳۶۷). *قصه‌ی روان‌شناختی نو*. ترجمه ناهید سرمد، تهران: انتشارات شباویز.
- بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: انتشارات افراز.
- داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم. تهران: انتشارات مروارید.
- دیچز، دیوید (۱۳۷۳). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه‌ی محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران: نشر علمی.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۴). *ادبیات معاصر ایران (نثر)*. چاپ دوم. تهران: نشر روزگار.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۳). *هشت کتاب*. چاپ چهلیم. تهران: کتابخانه‌ی طهوری.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۷۹). *کارنامه‌ی نثر معاصر*. تهران: انتشارات پایا.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*. تهران: انتشارات سمت.
- کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۴). *صادق هدایت و مرگ نویسنده*. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- محمودی، محمدعلی (۱۳۸۸). *پرده‌ی پندار: جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایران*. مشهد: مرنديز.
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۰). «خواندن فاخته». *همخوانی کاتبان، زندگی و آثار هوشنگ گلشیری*. گردآورنده حسین سناپور. تهران: نشر دیگر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۲). *هزارویکسال*. تهران: نشر آفرینگان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). «گزارش سیزدهمین نشست نقد مخاطبان». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. سال هفتم. ش ۸۰. دوشنبه ۷ اردیبهشت ۱۳۸۳.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). *ارواح شهرزاد*. چاپ دوم. تهران: انتشارات ققنوس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). *شرق بنفشه*. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). صد سال داستان‌نویسی. جلد ۳ و ۴. چاپ سوم. تهران: نشر چشمه.
- هال، جیمز (۱۳۸۷). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب. ترجمه‌ی رقیه بهزادی. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- یوسفی، مهدی (۱۳۸۴). «هزار و یک سال دیگر». کتاب ماه کودک و نوجوان. سال هشتم. ش ۹۴. بهار. صص ۴۴-۴۸.
- ضمیمه‌ی روزنامه‌ی اعتماد. به تاریخ سه شنبه ۷ مهرماه ۱۳۸۸.

<http://www.etemaad.ir/Released/۰۷-۰۷-۱۳۸۸/۱۷۵/۰۷-۰۷-۱۳۸۸/Released/ir.etemaad.www//:http>