

## تحلیل پیرنگ در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور بر مبنای بوطیقای فرمالیسم

### دکتر منوچهر تشکری

استادیار - عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز

### دکتر قدرت قاسمی‌پور

دانشیار - عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز

### مریم بخشی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

### چکیده

در بوطیقای فرمالیسم تعاریف نوینی از دو مقوله «داستان» و «پیرنگ» ارائه گردیده، که با مقوله آشنایی‌زدایی، آرمان‌غایی این نگره، پیوندی عمیق یافته است. مندنی‌پور با بهره‌گیری متبحرانه از امکانات زبانی، درون‌مایگانی و صنعتی، گونه‌ای شکل‌شکنی خلاقانه را در روایت‌گری داستان‌هایش رقم زده که داستان را از بافتی متکی بر حادثه‌پردازی و پیرنگ‌سازی، خارج ساخته و تلاش برای برجسته‌سازی فرم داستان از رهگذر کشف و کاربست تکنیک‌های روایی جدید، توجه به جنبه‌های بلاغی سخن و خلق زبانی مبهم و مبتنی بر لحنی شاعرانه و فضا‌سازی‌ها و مضمون‌پردازی‌های غریب و سوررئالیستی را جایگزین آن کرده و بدین‌سان آشنایی‌زدایی و پیرنگ هنری مورد نظر فرمالیست‌ها را محقق ساخته است. در این پژوهش بنا داریم با در پیش گرفتن رهیافتی فرمالیستی، مصادیق و جلوه‌های گونه‌گون آشنایی‌زدایی و پیرنگ‌سازی را که از اصلی‌ترین عوامل رازناکی و غریب‌نمایی جهان داستان‌های اوست، در سه مجموعه داستان شرق بنفشه، مومیا و عسل و ماه نیمروز بکاویم.

واژگان کلیدی: فرمالیسم، پیرنگ، آشنایی‌زدایی، مندنی‌پور، داستان کوتاه

## هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

۱-مقدمه

### ۱-۱- فرمالیسم و روایات داستانی

فرمالیست‌ها گروهی از پژوهشگران ادبی روسی‌تبار بودند که بر استقلال پژوهش‌های ادبی تأکید ورزیده و در روش‌شناسی خود، آن دسته از نتایج نظری و ادبی را حائز اعتبار و اهمیت می‌دانستند که از عوامل برون‌متنی هم‌چون زمینه‌های تاریخی پیدایش اثر یا شناخت منش روانی مؤلف، صرف‌نظر کرده و صرفاً از بررسی خود اثر به دست آمده باشد (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۳) برخلاف تلقی عام و رایج در باب صورت‌گرایان مبنی بر این‌که عمده‌اهتمام خود را به تحلیل‌های فرمالیستی آثار شعری معطوف ساخته‌اند، باید اظهار داشت که حجم قابل‌توجهی از فعالیت‌های پژوهشی آنان به بررسی جنبه‌های شکل‌شناختی متون روایی اختصاص یافته و حتی در این زمینه نوآوری‌هایی را نیز عرضه داشته‌اند که تأثیراتی شگرف بر بوطیقای روایت‌شناختی ساختارگرا نهاده است. مهم‌ترین دستاورد فرمالیست‌ها را در فرآیند نقد و تحلیل روایت‌های داستانی، قائل شدن تمایز میان دو مقوله «داستان» و «پیرنگ» و ارائه تعریفی نوین از این دو مقوله باید دانست که با تعاریف منتقدان پیشین از این دو اصطلاح، تفاوتی بنیادی دارد. به منظور تبیین هرچه روشن‌تر این تمایز لازم است که پیش از پرداختن به شرح مفصل دیدگاه فرمالیست‌ها در خصوص داستان و پیرنگ، مفهوم این دو اصطلاح را در نظریات پیشافرمالیستی به اختصار بیان کنیم. بدین‌منظور از تقریرات فورستر بهره می‌جوییم

کهبه نحو احسن بازگوکننده کلیه آراء پیش از خود می‌باشد. فورستر، «داستان / story» را نقل و روایت رخدادهایی تعریف می‌کند که بر اساس توالی زمانی سامان یافته باشند و «پیرنگ / plot» را نیز نقل و روایت همان رخدادهای زمانمند می‌داند که این بار اصل علیت نیز بر آن‌ها سایه افکنده است. (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۲) پس «پیرنگ» در نظر منتقدان پیشافرمالیست عبارت است از سازه‌ای که در آن رخدادها بر اساس مؤلفه‌های «زمانندی و علیت» سامان یافته‌اند. اما در آراء فرمالیست‌ها مفهوم «پیرنگ» با مقوله «آشنایی‌زدایی» که شکلوفسکی آن را به عنوان آرمان غایی و کارکرد بنیادین ادبیات معرفی می‌کند پیوندی عمیق یافته است. او در «هنر به مثابه تمهید» (۱۹۱۶ م) می‌نویسد «صناعت هنر استوار است بر ناآشنا کردن اشیا، مشکل ساختن فرم‌ها و طولانی کردن فرآیند دریافت، زیرا فرآیند دریافت [آثار ادبی] غایتی زیباشناختی است و چنین فرآیندی می‌باید تطویل یابد. هنر عبارت است از تجربه کردن هنریت (artfulness) یک موضوع» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۷). بر همین مبنا داستان که زنجیره‌ای استاز رویدادهای زمانمند، در بوطیقای فرمالیسمبه منزله محتوا و سازمانیه روایت تعریف می‌شود و پیرنگ نیز دیگر نه به معنای ساختمان منطقی و علی و معلولی اثر داستانی بلکه به کلیه «تمهیدات و صناعات زیبایی‌شناختی و آشنایی‌زداینده‌ای» اطلاق می‌شود که به منظور تبیین هنری آن محتوای روایی به کار گرفته می‌شود. به عبارتی در نظر فرمالیست‌ها، داستان چونان ماده‌ای خام یا گلی شکل‌نیافته است که فی‌الذاته دارای هیچ گونه ارزش ادبی و هنری نیست و دست سازمان‌دهنده نویسنده را انتظار می‌کشد تا با اعمال پاره‌ای کیمیاکاری‌ها شرایط تبدیل آن به پیرنگ هنری را فراهم سازد. صورت‌گرایان دو اصطلاح «Fabula» و «Sjuzhet» را به ترتیب برای بیان مفاهیم مدنظر خود از دو مقوله «داستان» و «پیرنگ» بر ساخته و به کار بستند. شکلوفسکی نیز با انتشار مقالاتارزنده خود در سال ۱۹۲۵ که حول محور بررسی شیوه‌های پیرنگ‌سازی هنریدر تریسترآم‌سندی اثر لارنس استرن و دن کیشوت اثر سروانتس نگارش یافته بودند، نخستین بار رویکرد فرمالیستی را درحوزه تحلیل روایات داستانیبه کار بسته و به جهان نقد و نظریات ادبی عرضه نمود.

داستان‌نویسان فرم‌گرا بر اساس مراتب خلاقیت و ذوق هنری خود از تمهیدات و شیوه‌های متنوعی در جهت تبدیل داستان به پیرنگ بهره می‌جویند؛ اما آنچه در جملگی این تمهیدات جلب نظر می‌کند، وجود هنجارشکنی‌ها و آشنایی‌زدایی‌هایی است که با نقض آشکار قوانین و چهارچوب‌های مرسوم و مسلط، ناخودآگاه، فرم (شکل) اثر روایی را در کانون توجه مخاطب قرارداده و محتوا را به حاشیه می‌رانند. در میان داستان‌های کوتاه فارسی معاصر نیز آثاری به چشم می‌خورند که با توجه به مفاهیم پیرنگ‌سازی و آشنایی‌زدایی مطمح نظر فرمالیست‌ها جلوه و جایگاه ویژه‌ای دارند. در این میان، داستان‌های شهریار مندنی‌پوربه واسطه عادت‌ستیزی‌ها و آشنایی‌زدایی‌هایی که در سطوح گوناگون ژرف‌ساختی و روساختی آن‌ها نمودار گشته است، برجستگی و جذابیت ویژه‌ایافته و از ظرفیت بسیار بالایی برای تحلیل‌های فرمالیستی برخوردار هستند. در این پژوهش بناداریم تا با در پیش گرفتن رهیافتی فرمالیستی، مصادیقو جلوه‌های گونه‌گون آشنایی‌زدایی و پیرنگ‌سازی را که از اصلی‌ترین عوامل غرابت و رازناکی جهان داستان‌های اوست در سه مجموعه داستان «شرق بنفشه»، «مومیا و عسل» و «ماه نیمروز» بکاویم.

### ۱-۱ پیشینه پژوهش

در زمینه داستان‌های مندنی‌پور پژوهش‌های متعددی صورت پذیرفته است که در هریک، نگارندگان سعی برآن داشته‌اند تا بخشی از زوایای مغفول و ناشناخته جهان مسحورکننده داستان‌های او را بشناسانند. برخی از آن‌ها از این قراراند: «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور: نقش زاویه دید در صدای داستان» به قلم فرشته رستمی؛ «بر هم کنشی اسطوره و استعاره در داستان‌های مندنی‌پور» تألیف ابراهیم محمدی، جلیل الله فاروقی و رضا موصلی؛ «بینامتنیت در شرق

بنفشه» نگارش فاطمه حیدری و بیتا دارابی و غیره. در باب مفهوم «داستان» و «پیرنگ» از منظر فرمالیسم نیز مقاله‌ای ارزنده تحت عنوان «تحلیل فرمالیستی پیرنگ در داستان‌های کوتاه معاصر» به قلم دکتر قدرت قاسمی پور و دکتر محمود رضایی دشت‌ارژنه نگارش یافته که در آن به مدد نمونه‌هایی از داستان کوتاه معاصر فارسی این دیدگاه فرمالیستی به تفصیل مورد شرح و بررسی قرار گرفته است. اما باید گفت تا کنون پژوهشی با موضوع نوشتار پیش رو به طور مستقل و مبسوط انجام نپذیرفته است.

## ۲- پیرنگ هنری در سطوح گوناگون داستان‌های مندنی پور

از منظر شکلوپسکی آشنایی زدایی در ادبیات در سه سطح، عاملیت دارد: «در سطح زبان، در سطح مفهوم و در سطح اشکال ادبی.» (مکاریک، ۱۳۹۲: ۱۳) از آنجا که روایات داستانی نیز از سه سطح محتوایی، زبانی و صناعی تشکیل یافته‌اند، بالطبع پیرنگ هنری و آشنایی زدایی در روایت نیز در گستره این سطوح مجال بروز می‌یابد. در ادامه، کیفیت بروز آشنایی زدایی را در سطوح گوناگون آثار داستانی مندنی پور به تفصیل شرح خواهیم داد.

### ۲-۱- پیرنگ‌سازی هنری در سطح زبان

داستان‌نویسان فرمالیست «چگونه گفتن» را بر «چه گفتن» مرجح و مقدم می‌شمارند، لذا با معطوف ساختن عمده‌ا تمام خود به‌دگرگون کردن اشکال بیان ادبی مسلط و رایج و نیز آفرینش و گزینش ساختارهای زبانی و بیانی بدیع و بکر، آشنایی زدایی را در سطح زبانی یا سخن روایی محقق می‌سازند.

شهریار مندنی پور را باید از نویسندگانی دانست که از همان نخستین تجربه‌های داستان‌نویسی خود، پرداختن به ابعاد زبانی داستان‌هایش را وجهه اصلی همت خود ساخته است. او در «کتاب ارواح شهرزاد» که می‌توان آن را مانیفست فکری وی در زمینه داستان‌نویسی دانست، ادبیات را «فراروی از زبان روزمره» معرفی کرده و نثر داستانی را نثری می‌داند که به‌طور مداوم و مکرر، هنجارهای عرفی زبان را می‌شکند تا به سمت خلق زبانی تازه روان باشد. (مندنی پور، ۱۳۸۹: ۷۷) او هم‌چنین در نشستی درباره‌ی زبان داستان به تبعیت از جیمز جویس «حادثه‌ها و ماجراها را وسیله‌ای می‌داند برای تجلی زبان» (همو، ۱۳۸۲: ۴-۱۹) لذا با بهره‌جستن از شگردها و ترفندهایی همچون کاریست عناصر شعری به‌ویژه جلوه‌های گونه‌گون صورخیال اعم از تشبیه، استعاره، تشخیص و حس‌آمیزی که از رهگذر تلفیق و ترکیب عناصر ناهمگون و خلق تصاویر بدیع، کلام را مخیل و به مرزهای قلمرو شعر نزدیک می‌کنند و نیز تکنیک‌هایی از قبیل حذف و کاربرد نابجای عناصر زبانی، بهره‌گیری از ظرفیت‌های آرکاییک زبان، خلاقیت در عرصه ساخت واژگان و ترکیبات واژگانی بدیع و تازه، بهره‌گیری از ظرفیت‌های بومی و اقلیمی زبان، بهره‌جستن از واژگان یا ساخت‌های نحوی کاررفته در زبان محاوره و اقسام توازن‌های ساختاری و معنایی، ضمن این‌که داستان‌های خود را از اسلوب بیانی خاص و سبکی منحصر به فرد برخوردار ساخته، زمینه‌ساز ابهام و غرابت معانی و نیز تحقق رستاخیز واژگان و آشنایی زدایی در سطح سخن روایت یا زبان داستان گردیده است.

### ۲-۱-۱- تخیل کلام

یکی از شاخص‌ترین تمهیدات داستان‌نویسان برای دستیابی به این منظور، تشبیه نثر داستان به شعر از طریق کاریست اقتضائات و امکانات زبان شعری است. گرچه ترجیح لفظ بر معنا و اهتمام به آراستن صورت کلام که نثر را از خصلتی شعرگونه برخوردار می‌کند، در متون منثور کهن فارسی به‌ویژه در نثرهای مصنوع و مسجع قرون میانه هجری، دارای پیشینه‌ای دیرینه و قابل ملاحظه است، اما از عصر مشروطیت به این سو به واسطه اصالت یافتن دغدغه‌های اجتماعی در

نظام فکری ارباب قلم و اولویت یافتن اندیشه‌های تعهدطلبانه در ساخت و پرداخت آثار داستانی، توجه به کارکردهای زیباشناسانه نثر تا دهه‌های متوالی به حاشیه رانده شد. تا این‌که در دهه‌های اخیر در پی آشنایی با نظریه ادبی فرمالیسم، مجدداً تمایلات صورت‌گرایانه مورد عنایت داستان‌نویسان فارسی‌نگار واقع گردید. بدین ترتیب این نویسندگان با نصب‌العین قرار دادن آرمان بنیادین نگره فرمالیسم، مبنی بر آشنایی‌زدایی از جملگی پدیده‌های معمول و معهود، زبانی را برای نگارش داستان‌های خود برگزیدند که به سبب تخطی از بسیاری از هنجارها و سنت‌های محدودکننده پیشین و اشتغال بر خصایلی همچون برخورداری از مایه‌های شعریت و توجه به جنبه‌های بلاغی، از غرابت و تازگی برخوردار بوده و آشنایی‌زدایی موردنظر فرمالیست‌ها را تحقق بخشید.

تخیل کلام بابه‌گیری از عناصری که در ساخت شعر دخیل‌اند، یکی از مطلوب‌ترین شیوه‌های مندنی‌پور در شکل‌دهی به پیرنگ هنری داستان است. او با کاربست خلاقانه و کیمیاکارانه صنایعی همچون تشبیه، استعاره، تشخیص، مجاز در زبان روایی داستان‌های خود، افزون بر این‌که قواعد معنایی حاکم بر محور همنشینی واژه‌ها را نقض کرده و جهانی بی‌بدیل و شگرف می‌آفریند، روحی دوباره در کالبد مرده و ازگان دمیده و توجه مخاطب را از تعقیب معنا به تمرکز بر زبان معطوف می‌کند. در ادامه، برخی از مصادیق این کیمیاکاری‌ها را نمونه‌وار ذکر خواهیم کرد:

- تشبیه:

«صدایت تماس مردد سرشاخه‌های بید بود بر روانی آب زلال جوی» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۴۰)

«تو که می‌خندی فاخته خاموش می‌شود روی کنگره باروی ویران.» (همان: ۷۵)

«صدایش مثل غزلی بود قافیه‌اش، ردیفش آه» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۴)

«لخته‌های معلق بخار در هوای شیرین رنگ، مثل گوشه‌های یک رویای روبه فراموشی بودند در لحظه‌های میان خواب و بیداری.» (همو، ۱۳۸۶: ۲۸)

چنان‌که می‌بینیم، خلاقیت مندنی‌پور تنها محدود به خیال‌انگیز کردن فضای داستان به واسطه کاربست عناصر شعری نیست، بلکه در اکثر قریب به اتفاق موارد، قوه ابداع‌گری او در حوزه یافتن مناسبات و وجوه تشابه پنهان میان پدیده‌ها و ساخت تشبیهات بکر بر اساس این وجوه تشابه تازه‌یافته نیز به هنرنمایی می‌پردازد. افزون بر موارد فوق‌الذکر، برخی دیگر از مصادیق این هنرنمایی‌ها عبارت‌اند از: تشبیه پرپوش‌های باغچه به وقوع برق‌های بی‌رعد ابرهای بهاری (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۲۵) تشبیه اندام ارغوان به پرچمی در باد (همان: ۲۰)، تشبیه قطرات باران به خرجه‌پوش‌های شفاف (همان: ۹) و ترکیبات تشبیهی هم‌چون: گوش‌های صدفی (۴۳)، لبخند بنفشه‌ای (۴۳)، خفاش خیال (۲۳۸) اشباح باران (۹) و ...

- استعاره:

«دوباره درد ملایمی را که از صبح در سینه‌اش شکفته بود حس کرد.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۶: ۴۴) (استعاره مکنیه)

«روح تاک، برای تنهایی، سماع کندش را به سوی آسمان می‌پیچد.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۳۶) (استعاره از شاخه‌های تابدارمو)

«دو زمرد چشمان تو در برکه‌های برفی...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۶: ۳۷) (استعاره از سفیدی چشم)

«پیشانی‌ات مثل ماه است که وقتی عصر باران آمده و ابرها رفته‌اند، درآمده. راز را روی ماه نگذار...» (مندنی پور، ۱۳۸۸: ۱۱) (استعاره از طره موی آشفته ارغوان)

- مجاز:

«نگاه خاکستری در نگاه سیاه... سالومه گفت...» (مندنی پور، ۱۳۸۸: ۱۱۸) (نگاه مجاز از چشم)  
«سکر خاک کهنه رطوبت خورده مانند مهی با هق هق عتیق سنتور و نگاه سیاه زنی بر آب می‌آمیخت.» (همو، ۱۳۸۰: ۷۵-۷۶) (نگاه مجاز از چشم)  
«صدای پایشان روی سنگ‌های درخشان می‌رفت سمت سرچشمه رود.» (همو، ۱۳۸۸: ۱۲۴) (مجاز از خودشان)

- تشخیص:

«همه‌تورم کاغذهای هزاران کتاب و ضجه نم‌کشیدن چوب خشک صندلی‌ها و میزها زیر سقف تالار می‌پیچید.» (مندنی پور، ۱۳۸۰: ۱۰۱-۱۰۲)  
«بیرون، پاییز لابلای شاخه‌های عصبی درخت‌ها کمین کرده...» (همو، ۱۳۸۸: ۶۷)  
«ذبیح چشم دوخته بود به بنفشه‌ها و بنفشه‌ها خیره بودند به افق کوتاه و نزدیکشان.» (همو، ۱۳۸۸: ۳۵)

- حس آمیزی:

«صدای تورنگ دارد سارا... رنگ آبی ماوراء بهار...» (مندنی پور، ۱۳۸۶: ۳۴)  
«...ترسیده از جلای رنگ‌ها و شفافیت دوباره صداها فکر می‌کرد...» (همو، ۱۳۸۶: ۲۹)  
«اندوه صدای بلوری، و طنین نگاه خواهشی زن، هنوز در گوش و چشم طالبا بود...» (همو، ۱۳۸۸: ۶۷)  
«اتاقکی مرطوب و تاریک که بوی فکرها و توهمات صدها مرد شکنجه شده را در سیمان متخلخلش حفظ کرده...» (همو، ۱۳۸۸: ۲۳۸)

## ۲-۱-۲- آرکایسم یا کهن‌گرایی در زبان

کاربرد تعمودی و آگاهانه ساخت‌های نحوی و واژگانی مهجور و منسوخ از دیگر شیوه‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبان داستانی است که با اصطلاح آرکایسم یا کهن‌گرایی از آن یاد می‌شود. مندنی پور در ساخت پیرنگ هنری داستان‌های خود، گاه از این تکنیک نیز بهره جسته است. زبان آرکاییک یا کهن‌گرا در داستان‌های او، گاه در سطحی گسترده و به نحوی هنرمندانه و دلالت‌دار در قالب واگویه‌های شخصیت‌هایی که از اعماق تاریخ برخاسته‌اند و به منظور بازآفرینی فضای آن ایام، ظهور می‌کند که برجسته‌ترین نمونه آن، در داستان «باران اندوهان» مشهود است. در این داستان، نویسنده‌ای که به سبب مرگی نابهنگام به اتمام کتابش، «آزال» و ابلاغ رازی که درصدد تبیین آن بوده، توفیق نیافته، از پس قرون، سرنوشت کتاب را دنبال می‌کند. هنگامی که سیر روایت داستان به واگویه‌های او سپرده می‌شود، زبان به کهنگی و فخامت می‌گراید: «تاریکی است و می‌بارد، سکوت هزاران ساله آدم است و همه‌آدمیان پشت در، در گذر... خدا را، کجا به نهان دارمش آزال را تا ایمن بماند و هنوزش مانده کلام آخرین و توانیم به نمانده، خون از نایم به

دندان‌ها می‌خیزد تا قفل بگشایدشان، دیدگانم سوخته دود و بیمارناکی‌اند، مسامتم برآماسیده زهرآب و انگشتانم چون آبنوس پوک...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۱۷) گزینش زبانی فخیم و باستان‌گرا در کنار درون‌مایه‌ای شگرف، موجبات برجستگی این داستان را فراهم ساخته است.

گاه نیز خصایص آرکایستی، صرفاً با هدف برجسته‌سازی و غرابت زبان، به صورتی پراکنده و موردی و بر زبان شخصیت‌های امروزی جریان می‌یابد و در شکل‌دهی به پیرنگ هنری داستان سهیم می‌شوند:

- «...هلا این درد جام را می‌نوشم، آتشم، گو خاک شو، خاکستر می‌شوم.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۶۰)
- «به نیمه شب هیچ کدام جز برادر کوچک‌تر که در معرض توفان مهتاب و ستاره‌های سمی هنوز بر بام نشسته بود گریو دردمند پدر را نشنید.» (همو، ۱۳۸۰: ۷۱)
- «سوزن‌های نور از درز خشت‌ها تنم را می‌آجیدند...» (همو، ۱۳۸۰: ۲۵۰) (آجیدن: فرو رفتن سوزن یا نشتر)
- «چشم‌هایم بسته بود، داشت پینکی می‌رفت.» (همان: ۵۳) (پینکی رفتن: حرکت سر و گردن کسی که در حال چرت زدن است به سمت پایین و بالا)
- «سایه می‌ماند به سنجود. سایهٔ بته‌ای لاله، لاله عباسی می‌پندارش.» (همو، ۱۳۸۸: ۳۲)

### ۲-۱-۳- خلاقیت در عرصهٔ ساخت واژگان و ترکیبات واژگانی و تازه

مندنی‌پور گاه با بهره‌گیری از قدرت خلاقیت خود در ساخت واژه‌ها و ترکیبات واژگانی نو به زبان داستان‌های خود تشخیص و برجستگی بخشیده است. نمونه‌های ذیل بر هنرنمایی وی در ساخت واژگان بدیع دلالت دارند:

- «خرقه و تن شفاف، مستامست عطر گل‌های صحرائی که از دروازه قرآن به شیراز می‌آمدند.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۹)
- «درنا لابلای برگ‌ها، نارنج‌های هنوزی مانده از پارسال را بازدید.» (همان، ۱۳۸۶: ۶۶)
- «دو تابستان می‌گذشت از اشارهٔ خفیانکی انگشت به باغچه‌اش.» (همان، ۱۳۸۰: ۳۳)

داستان‌های مندنی‌پور مشحون است از چنین کلمات و ترکیبات مبتکرانه و بکری که با قرار گرفتن در بافت محتوایی و عاطفی مناسب و مقتضی بر بلاغت سخن وی افزوده‌اند. برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: سماع کندروح تاک (۱۳۸۸: ۳۶)، فواره‌زدن روح شب‌بوها (همان: ۳۵)، نارنگ شدن (همان: ۳۴)، برگشتگی رندانه لب‌ها (همان: ۴۳)، برق‌بارق (همان: ۱۴۵)، صداهای وحشی خیابان (۴۳)، رنگ آخرالزمانی چشم‌ها (۱۴۳)، حیرتی (همو، ۱۳۸۶: ۱۱۰)، گوشت بی‌لعاب کاسه (همان: ۳۹)، پاره‌هایزیبایی زن (همان: ۳۰)، پیچه‌های جاری ابرها (همان: ۱۰۲)، روح شیریر آب (همو، ۱۳۸۰: ۱۰۵)، نفیر مخبط ستم‌دیدگی (همان: ۱۰۵) و ...

### ۲-۱-۴- تخطی از قواعد نحوی از طریق حذف و کاربرد نابجای عناصر زبانی

تخطی از هنجارهای نحوی از رهگذر حذف پاره‌هایی از کلام یا کاربرد نابجای ارکان جمله از دیگر شیوه‌های عادت‌زدایی از زبان و پدیداری زبانی مبهم و ناآشنا در داستان‌های مندنی‌پور است که کاربرد آن‌ها، جلوه و جلای سخن او را دو چندان کرده است.



- «داشت می‌رفت به قهقرا و یک‌دفعه... آویزان تنش کنجمله شد.» (مندنی پور، ۱۳۸۸: ۹۹) (ترکیب وصفی مقلوب)
- «ایستاده پایین گور، پیراهن سیاهی به تن، موها کدر شده و دست‌ها آویزان، سالومه گفت...» (همو، ۱۳۸۸: ۱۲۷) (ذکر اوصاف بر خلاف سیاق معمول، بر موصوف مقدم شده و کلام را دچار ابهام ساخته است.)
- «همه‌اش... مین رو می‌بینه. رد خورش رو... چون قبل از او... پس تا آخر عمرت... حق داشت خب، خیلی با هم جور بودن.» (همو، ۱۳۸۶: ۱۴۰) (تک‌گویی‌های بریده بریده و نامفهوم عامل ایجاد زبانی مبهم و آشنایی‌زدایی گردیده است.)
- «به خود نهیب زد که: باید برای همیشه تمامش کنم با حالا تقاصی که خودم باید به خودم بدهم.» (همو، ۱۳۸۸: ۱۰۳) (کابرد نابجای ارکان جمله باعث ایجاد ابهام و عطف توجه به زبان گردیده است.)
- «شاید در قبرستان بوده که یکی‌شان چاره‌آخرین بی‌خرد اما عاشقانه را پیشنهاد داده.» (همان: ۳۳) (صورت درست عبارت، آخرین چاره‌نابخردانه بوده، که جابجایی اجزای عبارت در کنار کاربرد صفت بی‌خرد برای «چاره» موجب آشنایی‌زدایی گردیده است.)

#### ۲-۱-۵- بهره‌گیری از ظرفیت‌های بومی و اقلیمی زبان

- از دیگر شیوه‌های بیگانه‌سازی زبان، به کارگرفتن سازه‌هایی از گویش یک اقلیم خاص در زبان معیار است. (Leech, 1969: 46) مندنی پور در برخی از داستان‌های خود از خاصیت آشنایی‌زدایانه واژگان و اصطلاحات بومی جنوب ایران نیز تا اندازه‌ای محدودی در جهت برجسته‌سازی زبان، بهره جسته است:
- «سنگرها، خنوها، خاروها عادت دارند به بوی زنگ‌زدگی آب.» (مندنی پور، ۱۳۸۶: ۱۲۴) (خنو و خارو، دو نوع از ماهیان بومی آب‌های گرم جنوب ایران هستند.)
- «یک دسته حشینۀ نقره‌ای از کنار او می‌گذرند.» (همو، ۱۳۸۶: ۱۳۳) (حشینۀ، نوعی ماهی جنوبی است.)
- «شبنم، یخ زده روی سنگ‌های سحری کُجه.» (همو، ۱۳۸۸: ۱۴۷) (در گویش شیرازی، کچه نوعی گل است.)

#### ۲-۱-۶- بهره جستن از واژگان یا ساخت‌های نحوی کاررفته در زبان محاوره

- یکی دیگر از روش‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبان که لیچ تحت عنوان «هنجارگریزی سبکی» از آن یاد می‌کند به کار گرفتن لغات یا ساخت‌های نحوی زبان محاوره در لابلای زبان معیار است (Leech, 1969: 50):
- «هر از گاهی سر بالا می‌کرد و دریچه اشکوب دوم خانه آن سوی کوچه را می‌سُکید.» (مندنی پور، ۱۳۸۰: ۲۹) (سکیدن: دید زدن)
- «فرمانده دیدش. چمبک زده بود پشت یه لوله‌ای. تا دید دیدیمش پاشد دستاشهنشون داد.» (همو، ۱۳۸۶: ۱۳۸)
- «کهن‌دژ طلسم شده، بی‌زمونۀ آگه فرصت کردین یه سر برین اونجا. دور نیس از شهر...» (همو، ۱۳۸۸: ۱۸۴)

## ۲-۱-۷- اقسام توازن‌های ساختاری و معنایی

توازن از مباحثی است که در بوطیقای فرمالیسم به مثابه یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در زبان مطرح گردیده است. «توازن به شباهت دو قسمت از متن اشاره دارد، که به دو صورت ساختاری و معنایی تعریف می‌شود. توازن ساختاری بین دو بخش از متن برقرار می‌شود که ساختاری مشابه دارند؛ مثلاً هر دو عبارت اسمی و متعلق به یک طبقه دستوری باشند و توازن معنایی بین دو بخش از متن برقرار می‌شود که از نظر مؤلفه‌های معنایی مشابه یا متقابل باشند.» (Fabb, 1997: 137)

توازن ساختاری حاصل حضور عبارات مشابه با نقش‌های دستوری یکسان است و در سه سطح واج، واژه و نحو صورت می‌پذیرد. توازن واجی را می‌توان معادل واج‌آرایی در بدیع سنتی تعریف کرد. توازن ساختاری در سطح ساخت واژه شامل توازن در اجزای واژگان یا تکواژهاست که می‌توان آن را معادل سجع و جناس دانست و توازن نحوی نیز که عبارات متناظر با نقش‌های دستوری یکسان را دربرمی‌گیرد، مقوله‌ای مشابه موازنه در بدیع سنتی است. توازن معنایی نیز بین دو بخش از متن برقرار می‌شود که از نظر معنایی دارای مشابهت باشند. دو گونه متداول توازن معنایی شامل تشابه معنایی و تضاد معنایی است که اولی را با صنعت تناسب در بدیع سنتی و دومی را با تضاد می‌توان قیاس کرد. مندنی‌پور از قابلیت برخی از اقسام این توازن‌ها در ایجاد غرابت، تشخیص و برجستگی زبانی بهره جسته است. برخی از مصادیق کاربرد این توازن‌ها در آثار او از این قراراند:

- توازن ساختاری در سطح واجی (واج آرایی):

«سکر خاکِ کهنه‌ی رطوبت خورده مانند مهی با هق‌هق عتیق سنتور و نگاه سیاه زنی بر آب  
می آمیخت.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۷۵-۷۶)

«خس خس خسی نفس‌هایم و ملعون‌ها... ملعون‌ها صدصداهای گردبادی که نزدیک می‌شوند، مزاحم‌اند.» (همو، ۱۳۸۸: ۱۶۳)

«سوسه سوسه می‌بارد، زمستان پایین «زاگرس» سوسه سوسه می‌بارد، بی‌صدا، بی‌باد، می‌بارد...» (همان: ۱۵۵)

- توازن ساختاری در سطح واژگانی (جناس تام):

«همه طرف، دور تا دور، تا دور، دور آب است.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۶: ۱۲۴)

«سپرد به جوانی خُرد خُرد و راز ندیده» (همو، ۱۳۸۸: ۱۴)

«پاریس ملک موعودی است برای تنهایی که تنهایی عشق دارند...» (همان: ۱۰۵)

- توازن ساختاری در سطح نحوی (موازنه):

«ازل آتش است و ازل باد است و ازل آب است و ازل خاک...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰۲)

«مکان‌ها و زمان‌ها حجاب‌اند. حرف‌ها و وصال‌ها حجاب‌اند.» (همو، ۱۳۸۸: ۱۷)

«رخشان رخشان، مرمَر و یاقوت، خندان خندان بر تور و حریر...» (همو، ۱۳۸۸: ۹۴)

در مبحث توازن‌های ساختاری چنان‌که می‌بینیم، نویسنده در فرآیندی آشنایی‌زدایانه، کلماتی را که فی‌الذات هیچ ارتباطی اعم از تناسب یا تضاد با یکدیگر ندارند، تنها به واسطه حروف مشترک، آواهای همسان یا اوزان مشترکی که واجد آن هستند، در زنجیره کلام کنار یکدیگر نشانده است تا مفهومی را که در نظر داشته در قالب عباراتی بدیع و



برجسته و بالطبع تأثیرگذارتر به خواننده ابلاغ کند. بدین ترتیب خواننده داستان‌های او افزون بر لذت دریافت و پیگیری سویه‌های محتوایی متن، به واسطه کشف این مناسبات نیز متلذذ خواهد شد.

- توازن معنایی از گونه تشابه معنایی (تناسب):

گذشته از مبحث گسترده تناسبات لفظی و آوایی واژگان در نثر مندنی‌پور، عملکرد نوآورانه و مبتکرانه او در زمینه گزینش واژه‌های دارای تشابه یا تناسب معنایی و چینش خلاقانه آن‌ها در مجاورت یکدیگر در راستای خلق‌زبان و بیانی بکر را نیز باید به دیده تحسین نگریست:

«سروها را دیدند و بعدتر زانی یافتند در نیمه حلول از رنگ، با پیچشی تاک‌وار، در دم تجلی بر پیری ساغر شکسته...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۶: ۱۰۳)

«خارهای آب، تیغه‌های نور، کینه‌های خاک و زهرهای باد، مرا نشانه گرفته‌اند.» (همو، ۱۳۸۸: ۳۸)

در نهایت باید گفت که نویسندگها معطوف ساختن عمده‌ا تمام خود به پرداخت سطح زبانی داستان‌ها از طریق کاربست شگردها و بازی‌های لفظی در نقل و روایتشان، آن‌ها را به محملی برای جلوه‌گری زبان، مبدل ساخته است.

#### ۱-۱- پیرنگ درون‌مایه‌ای

در تعریف جدیدی که مکتب فرمالیسم از مقوله «فرم/ صورت» ارائه می‌دهد، آنچه تا کنون محتوا یا درونمایه اثر و نقطه مقابل صورت پنداشته می‌شد، جزو جنبه‌های صورت و دارای ارزش‌های زیبایی‌شناختی محسوب می‌گردد. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۴۳) لذا پیرنگ هنری مطمح نظر فرمالیست‌های روس در سطح ژرف‌ساختی یا محتوایی داستان نیز ممکن است نمودار گردد. نویسندگان گوناگون بر اساس میزان خلاقیت و ذوق و ابتکار هنری خود، در راستای تحقق آشنایی‌زدایی در سطح محتوایی و خلق فضایی غریب و غیرعادی، تمهیدات مختلفی را به کار می‌بندند. سپردن کانون روایت یا زاویه دید به یک راوی غیر انسانی (اعم از حیوانات یا اشیاء)، ترکیب واقعیت و خیال و به هم آمیختن عینیات و ذهنیات، خلق موقعیت‌هایی غریب و شخصیت‌هایی شگفت که کردار و پندارشان با منطق متعارف بشری سازگار نیست، حضور عناصر فانتزی و گروتسکاز زمره‌ی تمهیداتی است که داستان‌نویسان به واسطه کاربست آن‌ها، موضوعاتی دست‌فروسد و رنگ‌باخته را به شیوه‌ای بدیع می‌پروارند.

مندنی‌پور از نویسندگانی است که با اتکا به قریحه خلاق خود و بهره‌جستن از تکنیک‌های متنوع در خلق داستان‌هایی با فضا و درونمایه‌ای غریب گام‌هایی موفقیت‌آمیز برداشته است. در داستان «باران اندوهان» روح نگارنده کتابی به نام «آزال» که به سبب وقوع مرگی نابهنگام بر اثر غلبه فتور و تب ناشی از بیماری‌ای مهلک و تهاجم غوغاییان جهالت‌زده عصر، مجال به اتمام رساندن کتابش را نیافته، از پس قرون نگران و ناظر بر احوال کتابش است و در قالب حدیث‌نفس‌هایی با خوانندگان کتابش سخن می‌گوید: «نامت چیست همدم تازه که دستان جوانت نزدیک می‌شوند... از خیال چشمان سیاه درآ و به آزال بنگر.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۹۹) نویسنده «آزال» که به رمز در کتابش سخن می‌گوید، مدعی است که رازی برای گفتن دارد که پس از گشودن آن «خلقان را نیاز از هر دانشی برخیزد» (همو، ۱۳۸۰: ۱۰۴)؛ وی گفتن این حقیقت را موکول می‌کند به کلام آخر؛ اما اجل، مجال به فرجام رساندن کتاب را از او می‌ستاند. گرچه کتاب ناتمام می‌ماند و حقیقت ناگفته، اما روح کاتب، ناآرام و بیقرار از فراز اعصار در کنار مکتوبش می‌ماند تا راز مکتوم را از طریق تلقین به متولی آن برساند «هرجا رفت و هر جا شد کنارش است کاتب تا کلام آخر را متولیش دریابد از تلقین مدام» (همان: ۱۱۸).

کتاب از سوی زنی «مهیانه» نام که نامش یادآور اسطوره مهلی و مهلیانه، نخستین آدمیان زن و مرد، است به برهود، متولی کتابخانه‌ای عمومی اهدا می‌شود و فصلی از دگرگونی را در زندگی وی رقم می‌زند. برهود، متولی تازه «آزال»، که شیفته مهیانه شده و بنای مراوده با او را نهاده، در برابر اصرار او مبنی بر سوزاندن و نابودی کتاب مقاومت می‌کند. مهیانه مصر است بر از بین بردن کتاب، زیرا آن را کتابی شوم و مولد نکبت و نحوست برای خوانندگانش می‌داند؛ تمام خوانندگان این کتاب و از جمله تمامی اهالی خاندان مهیانه که کتاب، وقف آن‌هاست، بعد از انزوای طولانی مدتی که اشتغال به خواندن کتاب برای آن‌ها می‌آورد، در نهایت به مرضی مهلیک و ناشناخته مبتلا شده و می‌میرند؛ یکی دیگر از نقاط اعجاب‌انگیز داستان، همین‌جا رقم می‌خورد: مرگی مرموز در پی خواندن یک کتاب! اما برهود که با خواندن کتاب، مفتون سحر بیان کاتب شده، بی‌اعتنا به این مسأله، شب و روز بر کشف سر کتاب همت می‌گمارد. از فحوای بخش‌هایی از کتاب که توسط برهود خوانده می‌شود، می‌توان رازی را که کاتب «آزال» درصدد تبیین آن است به گمان دریافت؛ به نظر می‌رسد کاتب سعی دارد به گونه‌ای سرنوشت بشر را با سرنوشت آدم، ابوالبشر گره زده و اغفال و انحراف از سوی ابلیس و ابنایش را چونان تقدیری ازلی و ابدی، همزاد و همراه بشر معرفی کند. او می‌خواهد بگوید که انسان همواره در معرض ارتکاب به خطای نخستین و فراق و غبن حاصل از آن است، فراق از حقیقت و هرآن‌چه او را به فتح قله‌های سعادت‌مندی و معرفت رهنمون می‌گردد. از همین روست که در کتابش چنین می‌نگارد: «نسل بر نسل بر نمی‌آید، تخمه تو تخمه نخستین است. روز بر روز بر نمی‌آید، روز تو نخستین سران‌دیب است... حوای تو تا چشم بگشایی، جانب چپ نشسته، دهانش بوی گندم، دستی مومیای، دستی شیر، دندان‌های تو مکرر گزیدن سبوس‌اند. گریه‌هایت مکرر فراق و خاموشیت یاوگی وصال از جانب راست...» (همان: ۱۱۲-۱۱۳) در فرجام داستان‌نگامی که برهود، کتاب آزال را با همه سرمایه‌های معنوی و مایه‌های معرفتی‌اش تسلیم آغوش شهوانی مهیانه می‌کند و مهیانه کتاب را زیر قطرات باران می‌گیرد، «قطره‌های سیاه از صفحه‌های گشوده بر سر شانه‌های برهنه‌اش می‌چکد» و «به زانو می‌افتد برهود» (۱۱۸) تاریخ دوباره تکرار می‌شود. این بار هم آدم به واسطگی حوا فریب ابلیس را می‌خورد؛ کتابی که بناست معرفت را برای برهود ارمان آورد توسط مهیانه از بین می‌رود و برهود بر زانوانش سقوط می‌کند، سقوطی چونان پدر خود، آدم (ع) بر زمین، چنان‌که کاتب آزال پیش‌بینی کرده بود: «با زانوان زخمین هبوط... تخمه سیب در چنگ... نطفه‌هاییل و قابیل فراچنگ...» (۱۰۴) کتاب آزال و تقدیر شومی که در انتظار خوانندگان آن است، نویسنده‌ای که روحش از فراز تاریخ گذشته و دل‌نگران سرنوشت کتاب ناتمامش، همواره همراه و حامی اوست، بهره‌گیری نمادین و خلاقانه از ماجرای آدم و حوا در ژرف‌ساخت داستان به‌ویژه در پردازش نقطه پایانی آن، افزون بر این‌که ساختاری نمادین و تأویل‌پذیر به داستان بخشیده، سبب شکل‌گیری فضایی غریب و سورئالیستی و تحقق‌آشنایی‌زدایی در سطح محتوایی داستان‌گشته است.

در پاری از داستان‌های اونیز حضور حیوانات، به مثابه موجوداتی ذی‌شعور و صاحب درجاتی از ادراکات انسانی یا نیروهای فراواقعی، ابعاد آشنایی‌زدایانه یا شکل‌گیری پیرنگ هنری در سطح محتوایی داستان را محقق می‌سازد. فی‌المثل در داستان «مومیای و غسل» مار به مثابه عنصری تعیین‌کننده و سرنوشت‌ساز در حیات شخصیت‌های داستان ظاهر می‌شود. آغاز کردن داستان با توصیف مار، حکایت از مراتب اهمیت و اعتبار این موجود در جریان داستان دارد: «روز هفتم پدربزرگ بی‌اعتنا به رفت‌وآمدهای کسانی که چای و شربت به پنج‌دری‌ها می‌بردند با شعله‌های زرکی فلس‌های آرام دور نارنجی پیچید و لای شاخ و برگ‌های آن ناپدید شد.» (مندی‌پور، ۱۳۸۰: ۶۵) داستان، حکایت دلبستگی و تعلق خاطر بیمارگون مردی است از سلسله ساقط شده زند به خانه‌ای که میراث آبا و اجدادی‌اش است و اصرار جبارانه او بر هم‌زیستی همه فرزندان در آن خانه. داستان به خودی خود موضوع شگفت‌انگیزی ندارد اما مضمون‌پردازیهایی نویسنده، از این موضوع رئالیستی پیش‌یافتاده، داستانی شگفت با مایه‌های فانتزیمی‌سازد. در این داستان، انسان‌هایی واقعی

با دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌هایمتداول و معمولشان به مدد خلاقیت نویسنده با بهره‌گیری از تصویرسازی و نمادپردازی در فضایی سورئالیستی و غریب به نمایش گذاشته می‌شوند. از تمهیدات نویسنده در جهت ایجاد چنین فضایی، حضور سمبلیک ماریاست که اهالی خانه را مقهور اقتدار و چیرگی خود می‌سازد و می‌توان آن را نمادی از قوه قهاره نرینگی یا چیرگی پدرسالاری دانست: «در منظر چشم‌های تبار و سوزانش، زیر بوته‌های لاله عباسی، بلند و شگفت‌انگیز، تبختری سرد و فنایی سحرآمیز می‌خزید.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۷۲) حضور این مار به قدری در داستان، برجستگی یافته که ساختار واژگانی و ادبی نثر داستان را (از حیث گزینش واژگان و ساختار ارکان صورخیال) تحت‌تأثیر خود قرار داده است: «الابلای شعشه‌های سرگردان در هوا، خطی خزنده بود. چرخ‌های زد و به قاب پنجره دوم درآمد. ضرب‌آهنگ ساز کمی تندتر شد. لبخندی مرموز روی لب‌های آهو نشست و زال دورگه، لته‌های بی‌دندان و فاسدش را به خنده‌های بی‌صدا گشود... موهای خیسش از عرق بر شانه‌هایش می‌لغزیدند و پیچش آن‌ها با خیزی نیش‌زننده، باز می‌شد... صدای ساز توبه تو در اتاق‌ها و گوشواره‌های خزید و از منافذ بی‌شمار خانه بیرون می‌زد، بلند و زهرآگین» (همان: ۷۱)

داستان «بشکن دندان سنگی را» نیز درونمایه‌ای غریب و خلاقانه دارد. فردی که برای گذراندن دوره سربازی در مقام معلم به دهکده‌ای دورافتاده به نام «گوراب» اعزام شده است، در نامه‌های خود برای نامزدش از اهالی مرموز و موحش گوراب می‌گوید که در منجلاب پلشتی و جهالت و توحش غوطه‌ورند و با امراض گوناگون دست و پنجه نرم می‌کنند. بزرگنمایی و اغراقی که نویسنده در ترسیم سیمای این روستای قحطی‌زده و ساکنان مخوف آن ملحوظ داشته است، موجب شکل‌گیری دنیایی نامألوف و کابوس‌گون گشته که با دنیای واقعی و ملموس، بسیار فاصله دارد. افزون بر این، نکته دیگری که این داستان را از ساحت رئالیسم دور کرده و به حیطه رئالیسم جادویی می‌کشاند، انس و الفت غیرعادی و جنون‌آمیز کاتب نامه‌ها با سگی است صاحب نیرویی فراواقعی که «روبایهای شامه و گوشش را به همدمش تلقین می‌کند.» (مندنی، ۱۳۸۰: ۸) «... من و سنگ روبروی خطوط دیواره سنگی می‌نشیم و بعد شروع می‌شود. بوی برکه، بوی بزازق زنبور عسل، بوی گشت لخم، خون رگ شیرین، بوی صاعقه، بوی زلزله، بوی ماده...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۶) این سگ که بیهوده و بی‌دلیل، مورد غضب اهالی قرار گرفته و از نگاه آنان مسئول تمام مصیبت‌ها و فلاکت‌هایشان شناخته می‌شود در نهایت، در کمال بی‌رحمی و قساوت قلب توسط روستاییان به آتش کشیده می‌شود. ماجرای این سگ و تأثرات و تألمات کاتب نامه‌ها از مراتب تنهایی و غربت و مظلومیت او که در فضایی سورئالیستی روایت می‌گردد، به موضوع محوری داستان بدل گشته است به‌گونه‌ای که در تمامی مکتوبات راوی سخن از اوست. راوی هم‌چنین از سرداب‌های سخن می‌گوید و نقشی کهن بر جداره آن که ماه‌ها ذهنش را به خود مشغول کرده است. در این نقش، مردی با صورتی غضب‌زده و دندان‌هایی که از خشم بر هم فشرده شده‌اند، خنجرش را در سر سگی فروبرده که هم قامت اوست و در حالتی ایستاده و صمیمانه دستانش را بر شانه‌های او نهاده. رازی که در این نقش نهفته، بارها او را به سردابه می‌کشاند و سرانجام زمانی که اهالی گوراب، آن سگ را با دندان‌هایی که از شدت خشم بر هم فشرده شده‌اند، به هلاکت می‌رسانند راز نقش حکاکی شده بر دیوار برای او آشکار می‌شود و درمی‌یابد که: «آن دندان‌های برهنه روی سنگ نشانه همین دندان‌هاست و مرد، روح عتیق همین هاری است.» (همان: ۱۹) در حقیقت، هاری و توحشی که اهالی ده، سگ را به آن منسوب می‌کنند، همان توحش و قساوت قلبی است که به سبب زندگی پر رنج و نکبتشان به جان خودشان افتاده. مرد که با سگ به نوعی همذات‌پنداری رسیده، پس از نقل ماجرای مرگ دردناک سگ در آخرین نامه‌اش، دیگر مکتوبی نمی‌فرستد و خود نیز ناپدید می‌شود. گویی سرنوشت او و سگ، در یکجا و یک زمان به پایان می‌رسد و یا خود می‌خواهد چنین به نظر برسد.

در «ناربانو» نیز توصیف اغراق‌آمیز و بزرگنمایی شده مراتب انس و الفت فردیبا حیاتوحش در بستر واگویه‌های به غایت آشفته و هذیان‌آلود او پیرنگ هنری داستان را شکل می‌دهد. شیری که گویی از قدرت ادراک و احساساتی فراتر از مرتبه وجودی خود برخوردار است، در پی ادراک این احساس راوی که او را در تقدیر تلخ خود سهیم می‌داند و درصدد است با کشتن او به آرامشی که حلقه مفقوده زندگی‌اش است دست یابد، به گونه‌ای باورنکردنی از باغ وحش گریخته و خود را در تیررس وی قرار می‌دهد تا با کشته شدن خود به‌دست او، آرامش از دست رفته زندگی‌اش را به او بازگرداند. در دیگر داستان‌ها نیز همواره ذهن خلاق نویسنده، معطوف به ساخت و پرداخت درون‌مایه‌ها و مضامین بکر و بدیعی بوده است که در تولید یا تقویت ابعاد آشنایی‌زدایانه داستان، نقشی اساسی بر عهده دارند. در ادامه، برای پرهیز از اطالة کلام به اختصار به برخی از آن موارد اشاره خواهیم کرد. در «سنبل ابلیس» پس از بازسازی هیبت و شکوه باستانی تخت جمشید در جریان جشن‌های دوهزارو پانصد ساله شاهنشاهی، روح سرگردان سربازی هخامنشی که مأموریت داشته پیغام نزدیک شدن سپاهیان یونانی را به مرکز حکومت ابلاغ کند، با این پندار که هنوز زمان نگذشته، برای به انجام رساندن مأموریت خود از اعماق تاریخ برمی‌خیزد. در «شرق بنفشه» شیخی شوریده که از اعماق تاریخ برخاسته و بوی کهنگی اعصار از حال و قال او به مشام می‌رسد، روایتگر عشق ناکام و نافرجام ذبیح و ارغوان شده است. در «مردمک‌های خاک» سخن از سازمانی است مرموز با تشکیلاتی مجهز که قابلیت پیش‌بینی آینده انسان‌ها را دارد. مأموران این سازمان، آقای فرهمند را از ارتکاب جرمی در چهار سال آینده زندگی‌اش باخبر می‌سازند و شگفت‌تر آن‌که در مقابل انکار و اعتراض او، با استفاده از تجهیزاتشان، لحظه ارتکاب جرمی را که هنوز وقوع نیافته به وی نشان می‌دهند. در این داستان، نویسنده با بهره‌گیری از عناصر زبانی و عنصر تحلیل که به مرزهای فانتزی رسیده است، از موضوعات مکرر و کلیشه‌ای فاصله گرفته و داستانی نو آفریده است. در «کهن دژ»، رفت‌وآمدهای مکرر ماهان به دژی کهن و طلسم شده که معلوم نیست به کدام یک از ادوار تاریخ تعلق دارد، او را به ورطه جنون و هلاکت می‌کشاند. در «ماه نیمروز» سه مرد که از آن‌ها با نام‌های ازرق چشم، سیاه چشم و سفید چشم یاد می‌شود و با پیشرفت طرح داستان، معلوم می‌شود که مأمور قبض روح انسان‌ها هستند در خصوص زندگی انسان‌ها به بحث و مناظره می‌پردازند و در «آتش و رس» تصویری که همواره ماهور در رویاها و تخیلاتش می‌دیده، در کمال ناباوری از عالم ذهنیت به عرصه عینیت می‌پیوندد. می‌توان گفت که در غالب این داستان‌ها، هدف اولیه نویسنده، تبیین ایدئولوژی یا اندیشه خاصی نیست بلکه دغدغه اساسی او خلق دنیایی نیمه‌فانتزی یا خیالی است که در بستر آن برخی از واقعیات نیز به نمایش گذاشته می‌شود.

## ۲-۳ - پیرنگ‌سازی در سطح صناعات داستانی

سطح دیگری که با به کار بستن تمهیدات آشنایی‌زدا و ساختار شکنانه در آن، زمینه‌ساز تحقق پیرنگ هنری می‌گردد، سطح صناعات داستانی است. در این سطح، نویسندگان کوشش می‌کنند با عدول از صنایع معمول و معهود در داستان‌نویسی که از فرط استعمال، مولد ابتذال و دلزدگی‌اند و با ملزم ساختن خود به خلق امکانات و قابلیت‌های جدید در عرصه صناعات داستانی، در مسیر کشف قلمروهای تازه‌گام بردارند. در این مبحث برآنیم تا برخی از این تمهیدات آشنایی‌زداینده در سطح صناعات داستانی آثار مندنی‌پور را بکاوییم.

### ۲-۳-۱ - دخل و تصرف در نظم زمانی رخدادهای

یکی از چشمگیرترین تکنیک‌های ساختار آفرین مندنی‌پور در جهت شکل‌شکنی خلاقانه صناعات داستان‌نویسی، دخل و تصرف در نظم زمانی داستان‌ها از طریق بی‌اعتنایی به مرعی داشتن اصل تقدم و تأخر زمانی رخدادهای داستانی و

پیشبرد داستان در چند سطح زمانی موازی است. در داستان‌های او زمان، کیفیتی سیال یافته و به تابعی از جریان سیال و نامنسجم ذهن راوی بدل گردیده است. گسستگی روایت در داستان‌های او از طریق گذشته‌نگری‌ها و آینده‌نگری‌های مکرر محقق می‌گردد که به طور غالب در کسوت تداعی‌های آزاد اشخاص داستانی و جریان سیال ذهن آنان نمایان شده و عمدتاً با کارکردهایی همچون تعلیق‌آفرینی و اطلاع‌رسانی به کار گرفته می‌شوند.

به عنوان نمونه، داستان «شام سرو و آتش» ماجرای عشق جنون‌آمیز مردی روان‌رنجور است که در پی رفت‌وآمدهای مکرر به مقبره شاعری به نام خواجه ماه‌نهال، دل‌باخته بانویی زیبارومی گردد. متولی مقبره را می‌کشد و با کتمان ثروت و دانش خود از متصدیان امر به عنوان متولی جدید برگزیده می‌شود. او با خواندن شعرهای خواجه برای آن زن به تدریج به او نزدیک شده و اعتمادش را به خود جلب می‌کند؛ اما وقتی که از وصال به او قطع امید می‌کند، او را با شرابی زهرآلود، مسموم کرده، جسدش را به آتش کشیده و خاکسترش را می‌بلعد تا به زعم خود با او به وحدت برسد. پس از آن هر یک از خویشان زن به دنبال یافتن نشانی از او به مقبره می‌آید، مرد او را هم به قتل می‌رساند و در نهایت، با نوشیدن شرابی زهرآلود به زندگی خود نیز خاتمه می‌دهد. کل ماجرای داستان از این قرار است اما هیچ یک از این رویدادهای داستانی بر اساس نظم گاه‌شمارانه چینش نیافته‌اند. روایت داستان با حدیث‌نفس‌های مرد و از زمانی آغاز می‌شود که او بانو و بستگانش را کشته است؛ اما روند تداعی خاطرات در ذهن او، زمان را به گذشته بازمی‌گرداند و خواننده را اندک اندک در جریان ماجرا قرار می‌دهد. در اولین جهش زمانی به گذشته، راوی گفتگوهای خود با زن را در اولین ملاقاتشان به خاطر می‌آورد: «چرا اسمش را ماه نهال گذاشته بودند؟ - همین اسم شما را کشانده اینجا؟» (مندنی پور، ۱۳۸۸: ۴۰) سپس باز هم زمان به عقب برمی‌گردد و این بار راوی از نخستین باری که خود به مقبره آمده و پس از آن از ماجرای قتل متولی پیشین مقبره به دست خود سخن می‌گوید: «پیرمرد را یک روز پیدا کردند آویزان به افراشی که آن وقت‌ها آن گوشه حیاط بود.» (همان: ۴۱) پس از اعتراف به قتل پیرمرد متولی از نحوه استخدام خود با کتمان مراتب مالی و علمی‌اش از مسئولین می‌گوید: «سواد داری؟ [...] - نه آقا... خواندن یک کمی می‌دانم. دیوان خواجه را ولی حفظم. حقوق نمی‌خواهم... و دیگر من بادم و اینجا و انتظار تو بانو.» (همان: ۴۲) در اینجا باز گفتگوهای راوی با بانو در طی ملاقات‌های مکررشان داستان را به پیش می‌برد؛ راوی به تدریج از چرایی و چگونگی قتل‌هایی که مرتکب شده پرده برمی‌دارد و همین‌طور داستان با پس و پیش شدن‌های مکرر زمان روایی پیش می‌رود تا این‌که سرانجام با نوشیدن جام زهرآلود شراب توسط راوی، صحنه پایانی داستان رقم می‌خورد.

داستان «آهوی کور» نیز برش‌هایی از زندگی شخصیت‌های داستان را در جریان حوادث کودتای ۱۳۳۲ و هم‌چنین جنگ تحمیلی روایت می‌کند که بر بستر طرحی نامنسجم و به هم‌ریخته، متشکل از عینیات و ذهنیات، و واقعیات و خاطرات راوی به نمایش گذاشته شده است. شخصیت‌های داستان دو برادر با نام‌های زیر و اسفندیار هستند و پدر سالخورده‌شان که از مبارزان انقلابی سرخورده ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است. پدر که پس از گذشت سی و چهار سال، هنوز خاطره تلخ شکست مبارزات انقلابیون ملی‌گرا را نتوانسته فراموش کند، با در پیش گرفتن روندی خودویرانگرانه و بیمارگون تمام اوقات خود را وقف مرور خاطرات و وقایع آن مقطع تاریخی کرده، زندگی خود و فرزندانش را به کابوسی پایان‌ناپذیر مبدل ساخته است. در داستان، اصلاً حادثه‌ای رخ نمی‌دهد، هرچه هست تداعی نامنسجم خاطرات و ثبت گویه‌ها و واگویه‌های شخصیت‌هاست که از خلال آن‌ها حقایقی بر خواننده رخ می‌نماید. در «ناربانو» زمام روایت چنان در اختیار تداعی‌های نامنظم ذهن راوی روان‌رنجور و تک‌گویی‌های هذیان‌آلود و لاینقطع او قرار گرفته که داستان به آیین تمام‌نمای ذهن پریشان او مبدل گردیده و تشخیص موقعیت زمانی و مکانی رویدادها امری دشوار ساخته است. اغلب داستان‌های مندنی‌پور بر اساس ثبت ذهنیات و سیلان غالباً غیرارادی خاطرات شخصیت‌های داستان ساخت



پذیرفته است و از آن‌جا که هجوم خاطرات در ذهن راوی به گونه‌ای نامنظم و نامتوالی صورت می‌گیرد، لذا زمان نیز در این داستان‌ها به تبعیت از سیلان نامنظم تداعی خاطرات، کیفیتی سیال یافته و مرتباً بین گذشته و حال نوسان می‌کند و خواننده نیز حین خوانش این داستان‌ها باید تلقی گاهشمارانه از زمان را یکسو نهاده و همراه با راوی در زمان عقب و جلو برود. بر همین اساس نمی‌توان در داستان‌های وی پیروی طابق النعل بالنعل از ساختار منسجم پیرنگ ارسطویی (متشکل از آغاز - میانه - فرجام) و سیستم روایی زمان‌مند خطی را توقع داشت، چرا که خاطرات از زمان‌های دور و نزدیک به حافظه شخص هجوم می‌آورند و به همان سیاق، سامان‌نایافته و ازهم‌گسیخته در کنار یکدیگر چینش می‌یابند و ساختار روایی داستان را شکل می‌دهند. شکوفسکی همواره به ستایش رمان تریسترام شندی اثر لارنس استرن به عنوان خصیصه‌نماترین داستان فرمالیستی پرداخته است؛ زیرا به باور وی این اثر «کم‌داستان‌ترین و پیرنگ‌دارترین نوع رمان‌های بزرگ است» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۰) بدین معنا که در این رمان هدف نویسنده صرفاً بازگویی یک ماجرا نیست بلکه بنا دارد امر روایتگری و صناعات و تمهیدات روایی را روایت و آشکارسازی کند و این دقیقاً همان چیزی است که در بسیاری از داستان‌های مندنی‌پور اتفاق افتاده است.

### ۲-۳-۲- کاربست زاویه دید خلاقانه

بسیاری از داستان‌های مندنی‌پور دارای طرحی ساده و موضوعی مکرراند که تنها تمهیدات آشنایی زداینده نویسنده در حوزه شکل‌دهی خلاقانه به ساختار روایی داستان از جمله گزینش زاویه دیدهای بدیع و نویافته، آن‌ها را از جایگاه داستان‌های سطحی و نازل بالا کشیده و در زمره آثار خلاق، برجسته و ماندگار ادبیات داستانی قرار می‌دهد. به عنوان مثال، داستان «شرق بنفشه» حکایت کلیشه‌ای عشق میان دو فرد از دو طبقه اجتماعی متفاوت است که به ناکامی و خودکشی آن دو ختم می‌شود؛ اما شیوه انتخابی نویسنده برای نقل این محتوای مکرر که در تاریخ ادبیات داستانی بی‌سابقه است، آن را به داستانی پس‌ناب و بی‌نظیر مبدل می‌کند: زاویه دیدی مرکب از سه اول شخص که روایت آن‌ها به‌طور هم‌زمان داستان را به پیش می‌برد. راوی اولیه، روح شیخی است شوریده که از دل تاریخ برخاسته و با بیان فاخرش که تداعی‌گر لحن غزلیات حافظ است، عشق میان ذبیح و ارغوان را روایت می‌کند؛ و دو راوی دیگر نیز ذبیح و ارغوان‌اند که بخش‌هایی از ساختار روایی داستان در قالب مکاتبات آن دو با یکدیگر شکل می‌گیرد.

در داستان «بشکن دندان سنگی را» نیز به سیاقی مشابه داستان پیشین، روایت داستان به‌طور همراه و همگام به دو زاویه دید اول شخص سپرده شده است. بدین ترتیب که فردی در پی درماندگی و تحیر حاصل از عدم استدراک راز نهفته در نامه‌هایی که از محبوبش به او رسیده، بخش‌هایی از آن‌ها را برای شخص سوم قرائت می‌کند: «از سگی نوشته که: «روای شامه و گوشش را به همدمش تلقین می‌کند» که من نمی‌فهمم یعنی چه... حالا ببین این اواخر... بخوانم که بفهمی چی نوشته...» وقتی همه آن‌ها قصد می‌کنند موجودی را بکشند و نمی‌میرد و باز به آن‌ها اعتماد می‌کند، من می‌فهمم که حرف‌هایی که به تو زده‌ام خیال بوده...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰) بدین ترتیب استفاده از دو دیدگاه روایی که به‌طور مداوم جایگزین یکدیگر می‌شوند و روایتی زمان‌پریش و نامنسجم در کنار درونمایه‌ای غریب، در خوانش اولیه، خواننده را با داستانی مبهم مواجه می‌سازند.

چنان‌که می‌دانیم داستان مدرن به تأسی از فلسفه پدیدارشناسی هوسرل به مثابه گفتمان مسلط تفکر فلسفی در قرن بیستم، بر ذهنیت فردی و شیوه‌های گوناگون ادراک حقیقت در اذهان منفرد تأکید کرده و به عرصه‌ای برای کندوکاو در ذهنیت منحصر به فرد شخصیت‌های اصلی داستان بدل گشته است. بدین منظور چنان‌که فرگسن می‌نویسد، نویسنده برای روایت داستان یا از زاویه‌ی دید اول شخص بهره می‌گیرد یا روش ذهنیت مرکزی را برمی‌گزیند که بر اساس آن



تمام وقایع از فیلتر ذهن یکی از شخصیت‌های داستان می‌گذرد و سپس به خواننده عرضه می‌گردد. (Ferguson, 220: 1994) اما مندنی پور برخلاف خیل عظیم نویسندگان مدرن‌نگار معاصر خود، به کار بست مکانیکی و عاری از ذوق و خلاقیت این تکنیک بسنده نکرده بلکه در راستای محقق ساختن آن، نوآوری‌هایی را نیز عرضه داشته است. او در بسیاری از داستان‌هایش، سیر روایت داستان را به یک راوی برون‌داستانی می‌سپرد که بر ذهن یکی از اشخاص داستان، کانونی شده و در خلال روایت او، گاه و بی‌گاه، جریان سیال ذهنیات و حدیث‌نفس‌های طویل و یک‌نفس شخصیت کانونی شده را می‌گنجانند؛ و گاه نیز بی‌حضور نویسنده یا راوی برون‌داستانی، زمام روایت داستان را به تمامی در اختیار واگویی‌ها و جریانات سیال و نامنسجم ذهن شخصیت داستانی قرار می‌دهد. لذا غالب داستان‌هایش ملغمه‌ای است از حدیث‌نفس‌های مکرر راوی و سیر تداعی خاطرات او و دیالوگ‌هایی که غالباً بی‌هیچ تناسب و توالی منظمی در کنار یکدیگر چینش یافته‌اند و خواننده باید خود با بازخوانی و مرور چندباره‌شان، ارتباط منطقی میان آن‌ها را در ذهن خود ترسیم کند. به عنوان نمونه بنگرید به بخشی از داستان «ناربانو»:

«بگویم که: بانو! عشق تو هم نجاتم نداد، خلاصم نکرد.

... لوله تفنگ درست روبروی قلب و یک شاخه خشک گون مثل انگشت به ماشه. شاید صدای بال سنجاقک بیاید. شاید پچیچه کوه بیاید که همیشه از روبرو می‌آید...

می‌گویم: بوی گون و بوی خون شیر، بوی دست زن و بوی خفت دهن مرد.

وقتی آمد می‌گویم: انگار از سنگ رخام بود، دورش هزارتوی مسیل‌ها، پشتش گله‌های شاه‌رگ دریده، روی خاک نشسته بود به انتظار من.» (مندنی پور، ۱۳۸۸: ۱۳۲)

در حقیقت چنان‌که خود نویسنده اظهار می‌دارد راوی داستان‌هایش «پیش از آن‌که دغدغه روایت داستان را داشته باشد، جستجوگر واقعیت سیال و نهفته در داستان است؛ جویای کشف داستان است نه روایت آن».

## ۲-۳-۳- مسلط ساختن گزاره‌های توصیفی بر گزاره‌های روایی

گزاره‌های توصیفی درازدامن و مطول که گستره عظیمی از متن داستان‌ها را در بر گرفته و در قیاس با گزاره‌های روایی بیشینه حجم داستان را به خود اختصاص داده‌اند، مصداق اصل فرمالیستی حاشیه‌پردازی و اغراق در جزئیات (آخن باوم، ۱۳۹۲: ۲۵۹) و از دیگر تکنیک‌های آشنایی‌زداینده مندنی پور در شکل‌دهی به هیأت تألیفی داستان‌هایش است. ژرار ژنت دو کارکرد اصلی برای این قبیل توصیفات موجود در متون روایی ذکر می‌کند که عبارت‌اند از: کارکرد تزئینی و کارکرد نمادین و ایضاحی (قاسمی پور، ۱۳۹۱: ۹۶) در داستان‌های مندنی پور نیز گاه این‌گونه توصیفات در جهت تأمین اهداف زیبایی‌شناسانه و ارتقای سطوح بلاغی سخن به کار بسته شده‌اند، مانند این نمونه: «صدایت روی بوی بهار نارنج می‌لغزد. از جنس همان می‌شود. صدایت در بهار بهار است، صدایت در زمستان بهار است. حرف بز، من تا ابد به صدایت گوش می‌دهم تا نقطه‌ای شوم در خط کاتبی که که صدای تو را می‌نویسد...» (مندنی، ۱۳۸۸: ۵۹) و گاه نیز توصیفات معنادار و دلالت‌مندند که اقتضات نظام دلّالی و محتوایی متن سبب پدیدآیی‌شان گشته و در تلقین برخی از معانی یا فضاسازی داستانی نقشی اساسی بر عهده دارند. به عنوان مثال در این جمله توصیفی داستان «پسرک آن سوی رود» گزینش دلالت‌مند کلماتی چون «سکوت»، «عقیم»، «وحشت» و «مرگ» به گونه‌ای نمادین زندگی سترون و سرشار از رکود زن و مردی سالخورده و مایوس را به خوبی در خاطر تداعی می‌کند: «روزهای پیش بیشتر به سکوت گذشته بود و بی‌گاه با اندک گفتگویی عقیم که وحشت از صداها را به مرگشان می‌آورد.» (همو، ۱۳۸۰: ۴۷)

## ۲-۳-۴- بهره‌گیری از تمهیدات فراداستانی

از نظر شکلوپسکی، هنری بودن اثر هم در گرو شگردها و تمهیدات آشنایی‌زدایانه است و هم آشکارسازی صناعات (Baring of the Device). (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۰) در حقیقت «اگر ما بیش از آن‌که به کارکرد یک صنعت توجه داشته باشیم، به خود آن عنایت کنیم، چنین صنعتی آشکار شده و عریان است.» (Lemon & Reis, 1965: 26) هدف نویسندگان فرمالیست از آشکارسازی صناعات، آن است که نگاه مخاطب را به شکل (فرم) و مایه‌های هنری اثر معطوف سازند؛ حال آن‌که نویسندگان واقع‌گرای پیشافرمالیست بی‌آن‌که عنایت چندانی به جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناختی اثر داشته باشند، همسو ساختن جهت‌گیری ذهن مخاطب را با آراء و ایده‌های خود به عنوان آرمان غایی‌شان برگزیده و داستان‌های خود را صرفاً به عرصه‌ای برای بازتاب آینه‌وار واقعیات مبدل می‌ساختند.

یکی از متداول‌ترین شیوه‌های آشکارسازی صناعت در حوزه داستان‌نویسی، بهره‌جستن از تمهیدات فراداستانی است. فراداستان به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌گردد که «به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه میان داستان و واقعیت مطرح سازد.» (وو، ۱۳۹۰: ۸) یکی از معمول‌ترین شیوه‌های خلق فراداستان، ورود نویسنده به ساحت داستان و سخن گفتن (در مقام نگارنده یا راوی برون‌داستانی داستان) با خواننده یا شخصیت‌های داستانی و یا اشاره به فرآیند تألیف داستان یا کیفیت نگارش آن است که جملگی آن‌ها صن برملاسازی ماهیت تصنعی و غیرواقعی داستان، توجه مخاطب را به فرآیند تبدیل داستان به پیرنگ معطوف می‌کند. گرچه تقریباً در هیچ یک از داستان‌های این سه مجموعه، شاهد حضور مستقیم و صریح نویسنده به ساحت داستان نیستیم اما در برخی از داستان‌ها نویسنده با لحاظ کردن پاره‌ای از تمهیدات، فضای داستان را به فراداستان نزدیک می‌کند. فی‌المثل در داستان «شرق بنفشه» راوی در بخش‌هایی از داستان، خواننده کتاب را مورد خطاب قرار داده، با او سخن می‌گوید و در این بخش‌هاست که داستان خصلتی فراداستانی می‌یابد: «...حالا که دانسته‌ای رازی پنهان شده در سایه جمله‌هایی که می‌خوانی، حالا که نقطه نقطه این کلام را آشکار می‌کنی، شاهد شراب مینو به کامت باش؛ [...] پس سبکباری کن و بخوان. در این کتاب رمزی بخوان به غیر این کتاب: من این رمز را از ذبیح و ارغوان آموختم.» (همو، ۱۳۸۸: ۸) در داستان «دره مهرگیاه» نیز راوی چنین با مخاطبین خود سخن گفته و فضایی فراداستانی می‌آفریند: «اینک گوش فرادهید. می‌شنوید؟ کم‌تر بر دوش کاشیر به ویر و علی شبانه از فراز دره مهرگیاه - بی‌آن‌که جنازه‌های خفته در اعماق آن را ببینند - گذشته‌اند، دریاها را طی کرده‌اند و می‌آیند...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۴۱) در داستان «آیلار» که شرح بی‌فرجام ماجرای عشق آیلار و طالب است، در بخشی که چونان ضمیمه‌ای به پایان داستان اضافه گردیده، گفته می‌شود که این داستان، صورت ناتمام و سامان نیافته داستانی است که دانشجویی بر اساس نقل‌قول‌های صادق هدایت از ماجرای حقیقی نگاشته و به علت مرگ نابهنگام هدایت، به انجام نرسیده است، این عمل نویسنده را می‌توان تمهیدی فراداستانی در جهت برملاسازی ماهیت تصنعی داستان قلمداد کرد.

در برخی از داستان‌ها که در قالب گویه‌های یک‌جانبه و پی‌درپی یک شخص در خطاب به مخاطبانی محذوف و ناشناس روایت شده و یا بخش‌هایی از داستان به نقل‌نامه‌هایی اختصاص یافته که در آن کاتب نامه طرف مقابل را مورد خطاب قرار می‌دهد، سیاق روایی داستان به گونه‌ای است که بدان خصلتی فراداستانی می‌بخشد. به عنوان مثال در داستان «رنگ آتش نیمروزی» راوی در خطاب به مخاطبانی ناشناس: «بی‌طاقت نباشید، ذره‌ذره که خوب همه جوانب ماجرا را برایتان گفتم، یکی از تاریکی‌های این دنیا را می‌شناسید...» (همو، ۱۳۸۶: ۱۲) و در داستان «بشکن دندان سنگی را» کاتب

نامه در خطاب به محبوبش: «وقتی همه آن‌ها قصد می‌کنند موجودی را بکشند و نمی‌میرد و باز به آن‌ها اعتماد می‌کند، من می‌فهمم که همه حرف‌هایی که به تو زده‌ام خیال بوده...» (مندنی پور، ۱۳۸۰: ۱۰)

یکی از تکنیک‌هایی که در داستان‌های مندنی پور کاربرد گسترده‌ای یافته و می‌توان آن را نقیضه‌ای بر سبک و سیاق داستان‌های رئالیستی و تمهیدی فراداستانی دانست، قطع نابهنگام توصیفات و مکالمات و ناتمام گذاشتن آن‌هاست به وسیله علامت «...» است. زیرا برخلاف داستان‌های رئالیستی که بر واقعیت‌نمایی و التزام به شرح موبه موی جزئیات وقایع به عنوان اصلی بنیادین تأکید می‌ورزند، فراداستان‌ها دائماً به خواننده یادآور می‌شوند که آن‌چه می‌خواند تخیلی است (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۳) لذا نویسنده فراداستان گاه با ناقص گذاشتن توصیفات و منقولات خود و شخصیت‌های داستان به طور مکرر، غیرعادی و گسترده، ماهیت تخیلی و ساختگی داستان را متذکر می‌گردد. برخی از مصادیق این تکنیک را نمونه‌وار ذکر می‌کنیم:

«لابد فهمیده... فهمیده که... نه نگاه تو نیست توی این چشم‌ها، نیست نگاهت وسط چشم‌هایش... کجاست که نیست توی... بیشتر فروکنم که ته‌شان... ته‌شان هم نیست.» (مندنی پور، ۱۳۸۸: ۵۴)

«بذار تو رو به خدا... داشتم می‌خواستم... همون خوابه... خیلی خوب بود اولش... آبا دور و برمون بالا اومده...» (همو، ۱۳۸۶: ۱۴۳)

## ۲-۳-۵- پایان‌بندی خلاقانه: رها سازی داستان در تعلیق و ابهام

مندنی پور در آفرینش داستان‌های خود به مسأله پایان‌بندی توجه ویژه‌ای مبذول داشته است. بسیاری از آن‌ها با پایانی گشوده، درحالی‌که هنوز تکلیف برخی مسائل، روشن نگردیده و ابهام‌ها برطرف نشده، خاتمه می‌یابند. به عنوان مثال در «شرق بنفشه» به صراحت از سرنوشت ذبیح و ارغوان سخنی گفته نمی‌شود، تنها راوی داستان، صحنه مرگ آن دو را در ذهن خود تصور می‌کند: «می‌دیدم که در قفس باز می‌شود. دو مار به هم پیچیده سر بالا می‌آورند و دو دست، آرام به سمت آن به هم تافتگی سرد می‌روند.» (مندنی پور، ۱۳۸۸: ۳۲) در «آیلار» نیز فرجام ماجرای عشق طالبا و آیلار در هاله‌ای از ابهام می‌ماند. «نظریه پنج‌شنبه»، «شام سرو و آتش»، «هزار و یکشب»، «دریای آرامش»، «جایی، دره‌ای» و بسیاری از داستان‌های دیگر نیز از پایانی باز و ابهام‌آمیز برخوردارند.

برخی از داستان‌ها نیز با واقعه‌ای غیرمنتظره و خلاف‌آمد عادت، پایان می‌یابند که خود، سیلی از ابهامات تازه را به ذهن خواننده روان می‌سازد. مثلاً در «رنگ آتش نیمروزی» مردی پس از روزها متحمل شدن رنج و عذاب تعقیب و گریز پلنگی که دختر خردسالش را دریده، در نهایت با این توجیه نامعقول که خون دخترش در رگ‌های او جریان دارد، امانش می‌دهد. بدین ترتیب، داستان تا مدتی ذهن خواننده را به دنبال یافتن دلیلی قانع‌کننده برای توجیه این کنش دور از واقعیت او به خود مشغول می‌دارد. به واقعیت تبدیل شدن کابوس هولناکی که ماهر از دوران کودکی می‌دیده در «آتش و رس» و کشیدن میل داغ توسط شخصیت داستان «آهوی کور» در چشم خود برای جلوگیری از واقعه‌ای که ۳۴ سال پیش رخ داده‌از زمره چنین پایان‌بندی‌هایی هستند. در حقیقت، نویسنده با ترتیب دادن چنین پایان‌بندی‌هایی برای داستان‌هایش، دریچه‌ای از پرسش و ابهام را پیش روی خواننده گشوده و او را به بازخوانی چندین و چندبار داستان برای دست یافتن به نتیجه‌ای قطعی ترغیب می‌کند و افزون بر آن، چنان‌که والتر بنیامین می‌گوید در جستجوی امکانی است تا مخاطب را با دخیل ساختن تفکرات خود در برساختن معنا و دلالت یا تأویل نهایی اثر در فرآیند آفرینش داستان به مشارکت وادارد. (بنیامین، ۱۳۶۶: ۱۰)

### ۲-۳-۶- تخطی از الگوهای متعارف نوشتاری

چنان‌که گفته شد عرف‌شکنی و بدعت‌گذاری را می‌توان یکی از راه‌های بسیار مهم برای برقراری «تمایز بین امر نو و امر دیرین و درانداختن طرح نو» در ادبیات دانست. یکی از مشهودترین و ملموس‌ترین طرق این بدعت‌گذاری‌ها، لحاظ کردن تمهیدات آشنایی‌زدایانه در شکل ظاهری نگارش داستان‌هاست که در تألیف برخی از داستان‌ها مورد توجه مندنی‌پور واقع گردیده است. مثلاً در داستان «هزار و یک‌شب»، او حدیث‌نفس‌های هفت‌شبان‌روز یک‌گویندهٔ تلویزیون را که در بحبوحهٔ انقلاب اسلامی و فروپاشی حکومت ستم‌شاهی، موقعیت شغلی و خانوادگی خود را در معرض خطر می‌بیند، در قالب هفت بخش که با الهام گرفتن از داستان هزار و یک‌شب به شیوه‌ای مبتکرانه هر کدام با عنوان یک شب نامگذاری شده‌اند، گنجانده است. یا در بعضی از داستان‌ها مانند «شام سرو و آتش»، «آیلار»، «ناربانو» و «سالومه» قسمت‌هایی از متن را با سبک فونت کوچک‌تر و به صورت ایتالیک یا با فونت برجسته نگاشته است. در داستان «آتش نيمروزی» نیز ثبت گویه‌های راوی به صورت یک‌نفس و در قالب متنی یکپارچه و به هم پیوسته بدون اعمال پاراگراف‌بندی، داستان را از سیاق معمول و متعارف، خارج و به چیزی شبیه به متون گزارشی مبدل ساخته است. تمهیدات فوق را می‌توان اقدامی در جهت ایجاد تحولی خلاقانه در شیوه‌های مفروض نوشتاری داستان و برجسته‌سازی فرم (شکل) آن دانست.

### ۲-۳-۷- انتخاب عناوین آشنایی‌زدا و غریب

نخستین بخشی از داستان که در معرض نگاه جست‌وجوگر خواننده قرار می‌گیرد «عنوان داستان» است. گاه عنوان نیز، کارکردی آشنایی‌زداینده می‌یابد (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۲۶) بدین ترتیب که نویسنده با گزینش عناوین غریب و نامتعارف برای داستان‌هایش چونان تمهیدی آشنایی‌زدایانه، ضمن جلب التفات مخاطب به اثر، حس کنجکاوی او را برانگیخته و به خوانش اثر ترغیب‌شمی کند. مندنی‌پور از این قابلیت در جهت تقویت ابعاد آشنایی‌زدایانهٔ داستان‌های خود به نحو احسن بهره گرفته است. گاه غرابت عناوین انتخابی او حاصل چینش عناصری ناهمگون در کنار یکدیگر است که هیچ‌سخت و تجانسی نداشتند صرفاً حاصل تأمل و تعمق شاعر در ظرفیت‌های نهفته در واژه‌هاست؛ عناوینی چون «شرق بنفشه»، «شام سرو و آتش» و «مومیا و غسل» از این مقوله‌اند و گاه بهره‌جستن از جملات در جایگاه عنوان، هم‌چون داستان‌های «بشکن دندان سنگی را» و «اگر تابوت نداشته باشد» و یا کاربرد آرایه‌هایی هم‌چون تشخیص و استعاره موجب برجستگی و جلوه‌گری عناوین گذشته است؛ عناوینی چون «مردمک‌های خاک»، «نارنج‌های شیرین شیراز» و «آوازهای در باد خواندهٔ داوود» از این دسته‌اند. (این عنوان استعاره‌ای است از آثار داستانی نویسنده‌ای که پس از انتشار در جمع‌آوری آن‌ها توفیق نمی‌یابد.) به‌طور معمول عنوان داستان را کلیدی دانسته‌اند برای خواندن اثر، یا «سرنخی که غیرمستقیم به خواننده می‌گوید که باید متن را در چه راستایی بخواند» (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۲۴) از این رو دیریاب بودن ارتباط میان عنوان اثر و درون‌مایهٔ داستان و یا اصلاً بی‌ارتباط بودن آن‌ها را می‌توان از دیگر شگردهای مندنی‌پور در راستای ارتقای سطوح آشنایی‌زدایی داستان قلمداد کرد.

### ۲- نتیجه‌گیری:

در موضع نتیجه‌گیری می‌توان مندنی‌پور را از نویسندگان صاحب ذوق و توانمند ادبیات داستانی معاصر دانسته که با نصب‌العین قرار دادن آرمان بنیادین نگرهٔ فرمالیسم، مبنی بر آشنایی‌زدایی از جملگی پدیدارهای معمول و معهود، و به مدد بهره‌جویی هنرمندانه از امکانات زبانی و صنعتی و درون‌مایگانی، گونه‌ای شکل‌شکنی خلاقانه را در روایتگری

داستان‌های خود رقم زده است؛ بدین ترتیب که با در پیش گرفتن رویکردی سنت‌شکنانه، داستان را از بافتی متکی بر حادثه‌پردازی و پیرنگ‌سازی در مفهوم معنامحور سنتی‌اش خارج ساخته و تلاش برای برجسته‌سازی فرم داستان از رهگذر کشف و کاربست تکنیک‌های روایی جدید، توجه به جنبه‌های بلاغی سخن و خلق زبانی نوین و مبتنی بر لحنی شاعرانه، فضا‌سازی‌ها و مضمون‌پردازی‌هایغریب و سورنالیستی و در یک کلام پرداختن به ابعاد زیبایی‌شناختی هنر روایت‌پردازی را جایگزین آن کرده و بدین سان پیرنگ هنری مورد نظر فرمالیست‌ها را محقق ساخته است.

او با بهره‌جستن از ترفندهایی هم‌چون تخیل کلام به واسطه کاربست اقتضائات و امکانات زبان شعری به ویژه جلوه‌های گونه‌گون صورخیال اعم از تشبیه، استعاره، تشخیص و... که از رهگذر تلفیق عناصر ناهمگون و خلق تصاویر بدیع، کلام را مخیل و به مرزهای قلمرو شعر نزدیک می‌کنند و نیز تکنیک‌هایی از قبیل بهره‌گیری از ظرفیت‌های آرکاییک زبان، حذف و کاربرد نابجای عناصر زبانی، بهره‌گیری از ظرفیت‌های بومی و اقلیمی زبان، اقسام توازن‌های ساختاری و معنایی ضمن این‌که داستان‌های خود را از اسلوب بیانی خاص و سبکی باهویت و منحصر به فرد برخوردار ساخته، زمینه‌ساز ابهام و غرابت معانی و نیز تحقق رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی در سطح سخن روایت یا زبان داستان گردیده است.

در سطح درونمایگانی نیز همواره ذهن خلاق او معطوف به ساخت و پرداخت درون‌مایه‌ها و مضامین بکر و بدیعی بوده است که در تولید یا تقویت ابعاد آشنایی‌زدایانه داستان‌ها، نقشی اساسی داشته‌اند. ترکیب واقعیت و خیال، به‌هم‌آمیختن عینیات و ذهنیات از رهگذر بازنمایی بی‌واسطه و نامنسجم واقعیات روحی و خاطرات شخصیت‌ها، خلق موقعیت‌هایی غریب و شخصیت‌هایی شگفت‌که کردار و پندارشان با عقل و منطق متعارف بشری سازگار نیست، حضور عناصر فانتزی و گروتسک از زمره تمهیداتی است که به واسطه کاربست آن‌ها، موضوعاتی دست‌فروشد و رنگ‌باخته را به شیوه‌ای بدیع پرورنده است. *آشنایی‌زدایی و مطالعات فرهنگی* به شیوه‌ای بدیع پرورنده است. *آشنایی‌زدایی و مطالعات فرهنگی* در سطح صناعات داستانی نیز کوشیده است با ملزم ساختن خود به اعمال نوآوری‌هایی در عرصه صناعات داستانی هم‌چون دخل و تصرف در نظم زمانی رخدادها، پیشبرد داستان در چند سطح زمانی موازی، بهره‌گیری از شگردهای گسست در روایت و تمهیدات فراداستانی، کاربست زوایای دید خلاقانه، رها سازی داستان در تعلیق و ابهام، مسلط ساختن گزاره‌های توصیفی بر گزاره‌های روایی، تخطی از الگوهای متعارف نوشتاری و... در مسیر کشف قلمروهایی تازه گام بردارد.

[www.anjomanfarsi.ir](http://www.anjomanfarsi.ir)

#### منابع

- آخن باوم، بوریس (۱۳۹۲)، *نظریه ادبیات*، گردآورنده تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی، تهران: نشر دات.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *ساختار و تأویل متن*، جلد ۱، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- بنیامین، والتر (۱۳۶۶)، *نشانه‌هایی به رهایی*، ترجمه بابک احمدی، تهران: انتشارات تندر.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰)، *داستان کوتاه در ایران*، جلد ۲ و ۳، تهران: انتشارات نیلوفر.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، تهران: سمت.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۱)، *صورتگرایی و ساختارگرایی در ادبیات*، اهواز: انتشارات دانشگاه شهید چمران اهواز.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۲)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه: مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

۵۷۰ / هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی بهمن ۱۳۹۴

مندنی‌پور شهریار (۱۳۸۸)، *شرق بنفشه*، تهران: نشر مرکز.

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۶)، *ماه نیمروز*، تهران: نشر مرکز.

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۰) *مومیا و عسل*، تهران: انتشارات نیلوفر.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *فراداستان*، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران: نشر چشمه.

Fabb, N. (1997), *Linguistics & Literature: Language in the Verbal Arts of the World*, New York: Black Well.

Ferguson, Suzanne C. (1994) "Defining the Short Story: Impressionism and Form" in Charles E. May (ed) *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

Leech, G.N (1969) *A Linguistic Guide to English Poetry*, New York: Longman.

Lemon and Reis (1965)(Eds.) *Russian Formalism Criticism: Four Essay*, Lincoln, Nebraska UP.



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



وزارت علوم تحقیقات و فناوری

شورای عالی علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

[www.anjomanfarsi.ir](http://www.anjomanfarsi.ir)