فصلنامهٔ روایت‌پژوهی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه
سال چهارم، شمارهٔ ۱٤، بهار ۱۳۹۵ هـ ش. / ۲۰۱٦ م. / صص ۳۵-۵۲

زاویهٔ دید در داستان‌های «شرق بنفشه» و «شام سرو و آتش» شهریار مندنی‌پور[۱]

شیرزاد طایفی[۲]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه علاّمهٔ طباطبایی
مهدیه حیدری‌زاد کراتی[۳]
کارشناس‌ارشد، دانشگاه علاّمهٔ طباطبایی

چکیده
استفاده از شگردها یا تکنیک‌های روایت، نقش مهمّی در تأثیربخشی داستان و اثر هنری ایفا می‌کند؛ از این روست که داستان‌نویسان مدرن درصدد ایجاد خلاّقیّت در داستان‌نویسی و به‌ویژه روایت و شگردهای آن هستند. نویسندهٔ نوگرا علاوه بر ایجاد ارتباط و القای افکار و اندیشه‌های خود به مخاطب، او را درگیر و دار روایت‌پردازی، توصیفات، فضاها و تکنیک‌های نو قرار می‌دهد تا خواننده خود به کشف آن دست یابد و زیبایی‌های ادبی اثر را درک کند. از جملهٔ این نویسندگان، شهریار مندنی‌پور، نویسندهٔ خلاّق و پرکار معاصر است. او در آثارش به عنصر زاویهٔ دید و چگونگی روایت توجّه ویژه‌ای دارد. شگردهای روایتگری وی، ارتباط ساختاری و هماهنگی بین آن‌ها موجب شکل‌گیری شکل خاصّ داستان‌نویسی وی می‌شود؛ شکلی که به دنبال چگونگی و نحوهٔ روایت، حاصل می‌شود و بر لذّت زیباشناختانهٔ اثر ادبی می‌افزاید. در پژوهش پیش رو با بهره‌گیری از روش استقرایی مبتنی بر توصیف و تحلیل و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای دو داستان «شرق بنفشه» و «شام سرو و آتش» از مجموعه داستان «شرق بنفشه» انتخاب بررسی شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند که؛ راوی از شیوهٔ جریان سیّال ذهن بهره می‌برد؛ زیرا عنصر زمان سیر خطّی ندارد و با پرش‌های سیّال‌وار ذهن، نوعی شکاف و تداخل در نظم زمانی را به وجود می‌آورد. حوادث از ناخودآگاه ذهن شخصیّت‌ها با پیچیدگی‌ها و درهم‌ریختگی‌های پیش از گفتار همراه است. علاوه براین انتخاب دقیق زاویهٔ دید با محتوای داستان هماهنگی تام دارد. تأکید بر تغییر زاویهٔ دید و بهره‌گیری از چند شیوهٔ روایت، نشان‌دیدگاهی همه‌جانبه‌نگر است. همچنین بهره‌گیری از عنصر زمان یا زمان‌گریزی‌ها و مکان گریزی‌های راوی با نثری موزون، از ویژگی‌های داستان‌نویسی اوست.

کلیدواژه‌ها: ادبیّات داستانی، نثر معاصر، مندنی‌پور، شگردهای روایت، مجموعه داستان شرق بنفشه.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۶
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: sh_tayefi@yahoo.com
۳. رایانامه: m3.heidari@gmail.com

۱. مقدّمه

شهریار مندنی‌پور (۱۳۳۵) نویسندهٔ نسل سوّم داستان‌نویسی ایران است که با مجموعه داستان‌های *سایه‌های غار* (۱۳۶۸) و *هشتمین روز زمین* (۱۳۷۱) به عنوان یکی از چهره‌های مطرح داستان‌نویسی به جامعهٔ ادبی ایران معرّفی شد. وی مجموعه داستان‌های *مومیا و عسل* و *ماه نیمروز* را در سال ۷۶ و نیز مجموعهٔ *شرق بنفشه* و رمان معروف *دل دلدادگی* را در سال ۷۷ منتشر کرد. «او از همان اوّلین داستان‌هایش نشان داد که فکری دارد و می‌کوشد برای بیان فکرش، ساختار و لحنی مناسب بیابد و از طریق تجربه کردن فرم به شناختی تازه از واقعیّت برسد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷/ الف: ۷۴). با نگاهی به آثار مندنی‌پور، می‌توان خلاّقیّت او را در پدید آوردن سبک و فرمی خاص و درخور نثرش دید. «داستان‌های او در مجموع جهانی خاص را به وجود می‌آورند و این وحدت حیات، ویژگی آثار ادبی اوست» (عامری، ۱۳۷۲: ۸۲). «جهان آثار او جهانی شکل گرفته از استعاره و رؤیاست. در این جهان که کابوس‌های شبانهٔ آدم‌هایش در طول روز ادامه می‌یابد، هیچ‌چیز قطعیّت ندارد و همه‌چیز در فضای بینابینی واقعیّت و خیال موج می‌زند. هویّت واقعی آدم‌ها رنگ می‌بازد؛ هر کس خود را در هزار توی ذهن دیگری گم می‌کند و دیگری می‌شود تا داستانی بازی‌وار آمیخته با شادی و هول پدید آید.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷/ ب: ۱۰۵۹) او از نویسندگانی است که در آثارش به دنبال نوگرایی است و از آنجا که در قرن جدید داستان و شیوه‌های روایی در آن با یک نوگرایی مواجه شده، وی سهم بزرگی در این عرصه دارد.

۱-۱. اهداف پژوهش

۱. در مقالهٔ پیش رو، ضمن روشن ساختن چگونگی بهره‌گیری شهریار مندنی‌پور از شیوه‌های روایت داستان در دو داستان «شرق بنفشه» و «شام سرو و آتش»، نقش روایت در تبیین اندیشه‌های او مورد تأکید قرار می‌گیرد و انواع شگردهای روایی نیز در آن‌ها تحلیل می‌شود. با پیگیری شگردهای روایت در این دو داستان، می‌توان به تکنیک‌های داستان‌پردازی نویسنده دست یافت.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

شیوه‌های روایت در دو داستان «شرق بنفشه» و «شام سرو و آتش»، چگونه به کار گرفته شده و نویسنده، بر کدام شیوهٔ روایت تأکید ویژه‌ای داشته و از چه ساز و کارهایی بهره گرفته است؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در اشاره به پیشینهٔ پژوهش، می‌توان به آثاری که با شیوهٔ پژوهش حاضر به بررسی آثار ادبی پرداخته‌اند، اشاره کرد؛ از جمله شادروی‌منش و برامکی (۱۳۹۱)، شگردهای روایت را در شعرهای روایی مهدی اخوان

ثالث بررسی کرده‌اند. میرزایی و مرادی (۱۳۹۰)، شگردهای روایت زمان در ادبیّات پایداری فلسطین را مورد بررسی قرار داده‌اند. نزدیک‌ترین پژوهش به مطالعهٔ حاضر، پژوهش قنبریان (۱۳۹۰) است که طی آن *شرق بنفشه* را از حیث ساختار و محتوا بررسی کرده است. در زمینهٔ شگردها و تکنیک‌های روایت در دو داستان *شرق بنفشه* و «شام سرو و آتش» تاکنون پژوهش مستقلّی منتشر نشده است و لزوم انجام تحقیقات گسترده‌تر و جامع‌تر و تبیین ساز و کارهای روایت در این دو داستان، بیش از پیش احساس می‌شود.

۲. معرفی داستان‌ها

داستان کوتاه «شرق بنفشه» که بلندتر از یک داستان کوتاه است، اوّلین داستان از مجموعه داستان «شرق بنفشه» است که مندنی‌پور در سال ۱۳۷۷ آن را منتشر کرد. حوادث این داستان که شاخص‌ترین اثر این مجموعه و به اعتقاد برخی، شاهکار نویسندگی مندنی‌پور است، در کنار آرامگاه و کتابخانهٔ خواجهٔ شیراز می‌گذرد؛ مکانی که راوی برای اوّلین بار و به طور ناگهانی نشانه‌هایی در زیر کتابی که بختیاری آن را گشوده است، می‌یابد و با کنار هم گذاشتن این نشانه‌ها نامه‌ای آشکار می‌شود؛ نامه‌ای که حرف و پیام جوان عاشقی را به معشوق برساند. مضمون و محور اصلی اثر، تنها عشق و دلدادگی است؛ آن هم از نوعی که در مشرق‌زمین رخ می‌دهد. عشق پسری به نام ذبیح به دختری ارغوان نام. ذبیح که از طبقهٔ فرودست جامعه است و با بی‌بی عطری، مادر پیرش زندگی می‌کند، به ارغوان، دختری که از طبقهٔ مرفّه است، دل می‌بازد و باوجود محدودیّت‌های بسیار تلاش می‌کند؛ امّا سرانجام این دو به وصال نمی‌انجامد و هر دو با نیش مار خودکشی می‌کنند؛ چراکه در عشق شرقی برای رسیدن به وصال واقعی باید به مرحلهٔ فنا رسید.

قسمت‌هایی از داستان را نامه‌هایی تشکیل می‌دهند که به شکل نقطه‌چین‌هایی در زیر حروف کتاب‌هایی چون *بوف کور*، *شازده کوچولو*، *لیلی و مجنون* و *منطق الطّیر* فراهم می‌آید تا طرف مقابل کتاب‌ها را تهیّه کند و با کنار هم گذاشتن این حروف، نامه را بخواند؛ امّا علاوه بر اینکه نامه‌ها رمزگذاری است، خود داستان نیز بر اساس نظام نشانه‌ای که از سرآغاز داستان پیداست، شکل گرفته است: *«و حالا که دانسته‌ای رازی پنهان شده در سایهٔ جمله‌هایی که می‌خوانی حالا که نقطه‌نقطهٔ کلام را آشکار می‌کنی...»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۸)

داستان «شام سرو و آتش» از جهات بسیاری چون؛ محتوا، زبان، روایت و... به داستان «شرق بنفشه» نزدیک است؛ با واکاوی این دو داستان، مشابهت‌های آن‌ها روشن‌تر خواهد شد. در این داستان نیز، عشق، مضمون محوری است و حوادث در کنار بارگاه شاعری به نام ماه‌نهال می‌گذرد. مردی که شخصیّت اصلی و راوی اثر است، در پی عشق بیمارگونهٔ خود به زنی که بانو صدایش می‌زند، متولّی پیشین خواجه ماه‌نهال

را به قتل می‌رساند تا خود متولّی آرامگاه شود و از این طریق هر روز معشوق را ملاقات کند. *«آن وقت‌ها پیرمردی متولّی اینجا بود. بداخم و بی‌حوصله... عصرها زود در را می‌بست. چاره‌ای نبود بانو، پیرمرد را یک روز صبح پیدا کردند. آویزان به افرایی که آن وقت‌ها گوشهٔ حیاط بود... و دیگر من بودم و اینجا و انتظار تو...»* (همان: ۴۱). علاوه بر آن، قتل‌های دیگری نیز مرتکب می‌شود و سرانجام زن (بانو) را نیز با سمّی که در جام او می‌ریزد، به قتل می‌رساند و هر آنچه از او دارد، در آتش خاکستر می‌کند و این‌گونه خاکستر او شامی می‌شود برای سرو و آتش. *«در اینجا هنوز قدری دیگر از خاکستر تو مانده است، آنچه پای سرو ریختم، آنچه به رودخانه ریختم که به دریا بروی و ابر شوی و بباری و آنچه سرکشیدم، همه یکی بوده است. شام آب و درخت و آتش شده‌ای و من هنوز سرمستم...»* (همان: ۶۰)

۳. زاویهٔ دید در داستان‌های «شرق بنفشه» و «شام سرو و آتش»

مندنی‌پور در آثار خود از شیوه‌ها و شگردهای روایت به نحوی خاص استفاده می‌کند؛ از این رو سعی کرده‌ایم با تأکید بر دو داستان مذکور، شگردها و تکنیک‌های روایی چون جریان سیّال ذهن، تغییر زاویهٔ دید، رابطهٔ بینامتنی، خاصیّت شعرگونگی، چگونگی زمان روایت، ویژگی‌های لحنی و زبانی را تحلیل نماییم.

۳-۱. جریان سیّال ذهن

شیوهٔ غالب روایت در آثار مورد بحث، بهره‌گیری از جریان سیّال ذهن است. جریان سیّال ذهن، شیوه‌ای است که تحت تأثیر مدرنیسم قرن بیستم به ایران راه یافت و نویسندگان بسیاری از آن بهره بردند. «در شیوهٔ جریان سیّال ذهن تکیهٔ بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی؛ بدین معنی که در ذهن شخصیّت یا شخصیّت‌ها مطالب و مسائلی است که هنوز به صورت گفتار تبلور نیافته؛ امّا خواننده باید آن‌ها را حس کند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۲)؛ بنابراین می‌توان گفت: «نمایش مستقیم درون شخصیّت‌ها باعث می‌شود تا در این رمان‌ها تصویری دقیق‌تر و واقعی‌تر از شخصیّت ارائه شود که این موضوع خود امتیازی بزرگ برای این رمان محسوب می‌شود.» (محمودی، ۱۳۸۹: ۴۴) شیوه‌های روایت در داستان‌های جریان سیّال ذهن، معمولاً به چند شکل تک‌گویی درونی - دانای کل محدود به ذهن شخصیّت و حدیث نفس ظاهر می‌شود و از این میان، تک‌گویی درونی کاربرد بسیاری دارد. «در این شیوه، خواننده به طور غیر مستقیم در جریان افکار شخصیّت و واکنش‌های او نسبت به محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های او را دنبال می‌کند. اگر به محیط دور و بر خود واکنش نشان دهد، تک‌گویی درونی او داستانی را تعریف می‌کند که همان موقع در اطراف او می‌گذرد؛ اگر افکار او بر محور خاطره‌هایی می‌گذرد، تک‌گویی او بعضی از حوادث

گذشته را که با زمان حال تداعی می‌شود، مرور می‌کند. تک‌گویی درونی داستانی برای خودش است با زمانی نامشخّص.» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۶۲) این شیوهٔ نوین داستان‌نویسی، دارای ویژگی‌هایی چون آشفتگی زمانی است که در اثر تداعی‌های زمان‌شکن معانی پدید می‌آید. «مفهوم زمان نه در توالی لحظه‌ها و تداوم عادّی و ملموس زمانی، بلکه به مثابهٔ یک جریان پیوستهٔ ذهنی عمل می‌کند؛ چیزی که شامل خاطرات گذشته، موقعیّت حال و رخدادهای آینده نیز می‌شود.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۹۶)

در این داستان‌ها، وقایع از ناخودآگاه ذهن شخصیّت‌ها و بدون نظم و ترتیب مشخّص بازگو می‌گردد و خواننده با این روش، در جریان اضطراب‌ها و فشارهای روحی و درونی آن‌ها در قالب جملاتی از هم گسیخته و اغلب با زبانی نرم، آهنگین و تأثیرگذار قرار می‌گیرد. علاوه بر تقدّم و تأخّر زمانی به دلیل گریزهای ناگهانی به گذشته، گذر از اندیشه‌ای به اندیشهٔ دیگر نیز با تداعی آزاد معانی صورت می‌گیرد. دیدن حادثه و واقعه‌ای، راوی را به زمانی دیگر و مرور خاطره‌ای دیگر وامی‌دارد. «گویا آن خاطرات و تخیّلات، کاشی‌های معرّقند که در کنار هم قرار گرفته‌اند تا دنیایی از رنگ و احساس به وجود آورند.» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۱۲)

در داستان «شرق بنفشه»، گاه تجربهٔ شخصی راوی، حادثه‌ای را برای او تداعی می‌کند و جریان سیّال ذهن، او را به سمت مرور آن حادثه فرامی‌خواند. فریاد ارغوان ذبیح، حادثهٔ هفتصد سال پیش را زنده می‌کند. زمانی که *«دهانی تلخ صبوحی، همین نزدیکی‌ها سوی همین آسمان، شاخ نبات را نعره کشیده بود.»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۸) کوچه پس‌کوچه‌های قدیمی شیراز، کوچه پس‌کوچه‌های سحرگاه ابواسحاق و پاییز شجاع را برایش تداعی می‌کند که *«تنگ و طولانی‌اند و باریک راه مستقیم عاشقانی که فرصت دیدارشان با هر قدم به سوی هم، کوتاه‌تر می‌شود...»* (همان: ۱۷) بهار تداعی‌کنندهٔ خاطرهٔ پیمان‌شکنی و تابستان خاطرهٔ پریوش‌های بنفش در باغچه‌های حافظیه... خاطراتی که راوی از این هفتصد سال در ذهن دارد، خاطرهٔ امیر تیمور، حلاّج، باغ دلگشا، کوه استسقا، پیر، مرید و... است که با دیدن هر نشانه‌ای به یاد آن‌ها می‌افتد و در نتیجهٔ تداعی‌های مکرّر، زنجیره‌ای از افکار پی در پی خلق می‌شود که سیر خطّی داستان را بر هم می‌زند. این شیوهٔ داستان‌نویسی به دور از مبانی داستانی گذشته و روابط علّت و معلولی، بر زمان حسّی یا ذهنی استوار است و خواننده به گونه‌ای خود را در هزار توی ذهن آشفتهٔ شخصیّت‌ها می‌یابد که حضور نویسنده را حس نمی‌کند؛ زیرا نویسنده به طور مستقیم خواننده را با اذهان شخصیّت‌ها روبه‌رو کرده، خود تنها نگارندهٔ اثر است. نمونه‌ای از ذهن آشفتهٔ راوی «شام سرو و آتش» را از نظر می‌گذرانیم: *«خارهای آب، تیغه‌های نور، کینه‌های خاک و زهرهای باد، مرا نشانه گرفته‌اند. از ذهن همه هلهلهٔ خواهش مرگم را می‌شنوم. می‌خواهند ببینند رقص تنم را فراز سرهاشان. می‌خواهند بشنوند آه دم مرگم را...»* (همان: ۳۸)

معمولاً قهرمان اصلی در داستان‌های جریان سیّال ذهن، شخصیّت‌هایی آشفته، پریشان و تا حدّی غیر واقعی‌اند که در لابه‌لای وقایع، ماهیّت درونی و آشفتگی روحی خویش را برملا می‌سازند. شخصیّت اصلی در داستان «شرق بنفشه»، آن‌گونه که از ظاهر داستان پیداست، در میانهٔ جسم و روح قرار دارد. *«نمی‌توانم ساعت‌ها جایی منتظر بایستم. باد روانه‌ام می‌کند. یاد به مکانی دیگر حلولم می‌دهد بی‌آنکه بخواهم ...»* (همان: ۲۹) محدودیّت زمان و مکان ندارد و به محض اراده در هر جایی حاضر می‌شود. گاه در میان زنده‌ها قدم می‌گذارد و گاه آنچه را که دیگران از دیدن آن قاصرند، می‌بیند. *«امیر تیمور را در باغ دلگشا دیدم. با همان پای لنگ لعنت‌گویان مورچه‌ها را لگد می‌کرد... حلاّج را دیدم خرقه و تن شفاف، مستامست عطر گل‌های صحرایی...»* (همان: ۳۳ و ۱۹) راوی گویی سال‌هاست که در حافظیه روزگار گذرانده، با آنجا مأنوس است. شاید به همین دلیل بارها و بارها پیر، مرید، سرو و بنفشه‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهد و با آن‌ها گفت‌وگو می‌کند. *«به بنفشه‌ها گفتم شما چه می‌گویید؟ چه کنم؟ ... یکی با پیشانی بنفش و دو چشم زرد گفت: هیچ‌وقت ما را روی گور عاشقی نگذاشته‌اند...»* (همان: ۳۰) او از هیاهوی دنیای امروز بیزار است و حافظیه را مأمنی برای آرامش می‌داند. *«از خیابان‌های مملو از جان‌های ارزان می‌گریزم و به حافظیه پناه می‌آورم...»* (همان: ۲۵) و به همان اندازه با آدم‌ها و دنیای امروز بیگانه. *«گذشته بود زمانی که شما می‌گویید یک شبانه‌روز. بیدارم کرد صدای پاهای ارغوان»* (همان: ۳۱).

در بخش‌هایی از داستان معلوم می‌شود که راوی صدای افکار را نیز می‌شنود، آنجا که می‌گوید: *«گویه‌های مرا گمانم نشنید، چون هیچ پاسخی در فکرهایش نبود»* (همان: ۳۳). شخصیّت غیر رئال داستان به دنبال عشقی حقیقی و بی‌ریاست. تنها از این طریق است که *«گلِ وجودش به هم می‌پیوندد و دارای سایه می‌شود»* (همان: ۱۲)؛ به همین دلیل، ارتباط ذبیح و ارغوان را امیدوارانه دنبال می‌کند تا شاید به عشقی که در پی آن است، برسد. می‌گوید: *«ترس هم دارد این امید، می‌میرم اگر باز در فکر عاشقی ریا بخوانم»* (همان: ۱۸)؛ امّا در ادامه، دلسوزانه از شکست آن دو می‌هراسد و در پی نجات و رهایی آن‌هاست. *«حالا که عشق ذبیح و ارغوان رنگ انار شیرین داده به غبار تنم، وحشت دارم. شکست آن‌ها دورتر از همیشه پرتابم می‌کند به آینده و تا مغز و استخوانم می‌رسد مرگ»* (همان: ۱۹). در داستان «شام سرو و آتش» راویِ اثر، مردی است که از ابتدا چهرهٔ بیمار خود را در قالب جملاتی چون *«از ذهن همه هلهلهٔ خواهش مرگم را می‌شنوم. می‌خواهند ببینند رقص تنم را فراز سرهاشان. می‌خواهند بشنوند آه دم مرگم را...»* (همان: ۳۸) به خواننده نشان می‌دهد. در لحن این مرد که می‌گوید: *«ثروتم را از همه پنهان کردم. دارایی‌ام را از همه پنهان کردم تا مرا نبینند»* (همان: ۳۸)؛ نوعی کینه و سرخوردگی از گذشته دیده می‌شود که برای گریز از این آشفتگی

روحی - درونی خود، به آرامگاه خواجه ماه‌نهال پناه می‌آورد. شخصیّت مقابل (بانو) نیز، به دنبال آرامشی است که آن را در کنار خواجه ماه‌نهال می‌یابد؛ به همین دلیل راوی می‌گوید: *«اوّلین روزی که این در را دیدم، دانستم که همین‌جاست، این دروازهٔ کوچک تقدیر من است...»* (همان: ۴۱). او برای رسیدن به بانو، موانع بسیاری را از سر راه برداشته، شاید به دلیل یک حسادت مردانه، شوهر و برادرِ زن را به قتل می‌رساند و حالا به دنبال عذاب وجدان، ماجرای قتل را شرح می‌دهد تا شاید از عذاب روحی خود بکاهد. *«حرف بزن! می‌خواهم این را توی چاه بیندازم. بی‌احتیاطی است این‌طور توی حیاط، با آن نرده‌ای اگر چیزی نمی‌گویی، بیندازمش داخل چاه... لعنت به این سکوتت...»* (همان: ۵۷) خیال بانو در ذهن راوی طوری رخنه کرده است که گویی او را در وجود خود می‌بیند؛ *«اگر تو در وجودم نبودی، دستم را در آتش فرومی‌کردم تا ببینی که چگونه رنجم از جنس گدازه‌هاست؛ بی‌آنکه فریاد دردم را بشنوی...»* (همان: ۵۹).

۳-۲. تغییر زاویهٔ دید

نکته‌ای که هر راوی در ابتدای نوشتن به آن توجّه می‌کند، درک و دریافت مخاطب است که با توجّه به سطح آن، مخاطب کلام راوی نیز متغیّر است؛ امّا هر داستان یا قصّه‌ای در روایت ناگزیر از داشتن دیدگاه یا زاویهٔ دید است و هیچ داستانی بدون زاویهٔ دید شکل نمی‌گیرد؛ بنابراین زاویهٔ دید جزء لاینفک روایت است. راوی کسی است که از درون یا بیرون به داستان نگاه و وقایع را به خواننده منتقل می‌کند. «هنگام پژوهش دربارهٔ راوی معمولاً به چند عامل باید توجّه کرد: ۱- شخص، ۲- حالت، ۳- بُعد.

۳-۲-۱. شخص

با توجّه به عامل شخص باید دید که چه کسی راوی روایت است؟ و یا چه کسی با خواننده حرف می‌زند؟ این پرسش یک پاسخ ندارد و هر وضعیّت روایی، راوی خاصّ خود را داراست.

۳-۲-۲. حالت

مقصود از حالت، چگونگی عرضهٔ شخصیّت‌های داستان توسّط راوی است که همان شیوه‌های مختلف روایت است.

۳-۲-۳. بُعد

این عامل مشخّص می‌کند که راوی از چه جایگاهی دارد داستان را تعریف می‌کند: از بالا، اطراف، وسط، جلو یا اینکه مرتّب جایش را عوض می‌کند تا صحنه را بهتر ببیند. آیا در درون داستان قرار دارد یا بیرون و یا اینکه با وقایع و آدم‌های داستان چقدر فاصله دارد.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۳-۹۴)

روایت، شیوه و انگیزهٔ آن، از دغدغه‌های اصلی مندنی‌پور است. او در آثار خود به دنبال یافتن زاویهٔ دیدی مناسب و درخور داستانش است. به اعتقاد وی، انتخاب زاویهٔ دید، انتخاب ابزاری است برای نگریستن

به جهان. از دید وی، هر داستان، زاویهٔ دید خاصّ خود را می‌طلبد و باید پاسخ اینکه نویسنده چرا داستانش را با زاویهٔ دید اوّل شخص، سوّم شخص و... آغاز می‌کند، در خود داستان جست‌وجو کرد؛ امّا تأکید مندنی‌پور در غالب آثارش بر زاویهٔ دیدهای مختلف است. او سعی دارد در داستان‌ها، خود را محدود به یک دیدگاه نسازد و دیدگاه‌های مختلف را تجربه کند؛ پس می‌توان یکی از ویژگی‌های روایت در آثار مندنی‌پور را تغییر زاویهٔ دید یا زاویهٔ دید ترکیبی - تلفیقی دانست. در میان دیدگاه‌های مختلفی که او در داستان‌های خود به کار می‌گیرد، دیدگاه غالب، تک‌گویی درونی ذهن شخصیّت‌های داستان است. استفادهٔ فراوان از این شیوه است که او را به نویسندهٔ سبک جریان سیّال ذهن تبدیل می‌کند.

البتّه به کارگیری چند زاویهٔ دید مختلف، علاوه بر اینکه شیوه‌ای نوین در عرصهٔ روایت داستان است، نشانهٔ نگاه ریزبین و دقیق نویسنده به محیط اطراف و اوضاع و احوال جامعه نیز می‌تواند باشد. وی در جای‌جای داستان، زاویهٔ دید را تغییر می‌دهد و یک داستان را از ترکیب چند زاویهٔ دید می‌سازد. معمولاً در آثار او، با چند راوی مواجهیم و تغییر زاویهٔ دید نیز با علائم چاپی متمایز است. داستان «شرق بنفشه»، ابتدا با دیدگاه تک‌گویی نمایشی برای مخاطبی که کتاب را در دست دارد، این‌گونه آغاز می‌شود: *«حالا که دانسته‌ای رازی پنهان شده در سایهٔ جمله‌هایی که می‌خوانی؛ حالا که نقطه‌نقطهٔ این کلام را آشکار می‌کنی، شهد شراب مینو به کامت باشد؛ چراکه اگر در دایرهٔ قسمت، سهم تو را هم از جهان درد داده‌اند، رندی هم به جان شیدایت واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمانت خرقه بسوزانند. پس سبک‌باری کن و بخوان...»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۸)

سپس در ادامه زاویهٔ دید، به زاویهٔ دید اوّل شخص تغییر می‌یابد. راوی اصلی یا شخصیّت محوری داستان در زاویهٔ دید اوّل شخص، روایت را به صورت گزارشی ادامه می‌دهد: *«من این رمز را از ذبیح و ارغوان آموختم. به روزی بارانی، بارانی... نگفته بودم ببار؛ امّا می‌بارید. چنان می‌بارید که تا به استخوان‌های برهنه برسد و جان‌های لولی را مجموع کند. سرگشتهٔ حافظیه، به سنگ مرمر گور که بالای آن صفّهٔ بی‌مفاهیم نیست، نگاه نینداختم...»* (همان: ۹)

در ادامه، این زاویهٔ دید به روایت نامه‌ای (مکاتبه‌ای) تغییر می‌یابد. *«سلام ارغوان. خیلی دعا کرده‌ام که رمز را پیدا کنی... حالا که این نقطه‌ها را می‌گذارم، دعا می‌کنم، از حافظه هم مددی می‌خواهم که نقطه‌های زیر حرف‌های بوف کور را فهمیده باشی که رمز بهت گفته باشد که این کتاب را بخوانی...»* (همان) معمولاً پس از هر نامه که در داخل گیومه قرار گرفته است، راوی اصلی داستان گاه با دیدگاه اوّل شخص و به شکل گزارش و گاه در جریان سیّال ذهن خود، به شیوهٔ تک‌گویی درونی و در زاویهٔ دید اوّل شخص

روایت می کند: *«تصوّر آنچه می‌خواستند ساده بود. می‌دیدم که در قفس باز می‌شود. دو مار به هم پیچیده سربالا می‌آورند و دو دست آرام به سمت آن به هم تافتگی سرد می‌روند. در آستانهٔ در کوچک قفس با هم مماس می‌شوند و با حسّ ابدی این تماس که ترس‌ها را به غارها می‌راند، دو شعاع نزدیک به هم، مثل دو تیغه می‌درخشند و فرود می‌آیند...»* (همان: ۳۲)

در داستان «شام سرو و آتش»، مجموعاً دو دیدگاه وجود دارد؛ دیدگاه اوّل که در آن راوی (متولّی خواجه ماه‌نهال) با تک‌گویی‌های درونی‌اش داستان را روایت می کند و اغلب این تک‌گویی‌ها خطاب به بانو است: *«باد می‌آمد بانو، لبخند مرا ندیدی بانو. همه سال‌های تنهایی مطمئن بودم که یک روز از دری می‌آیی. اوّلین روزی که این در را دیدم، دانستم که همین‌جاست. این دروازهٔ کوچک تقدیر من است. چند ماه از صبح زود می‌آمدم اینجا می‌نشستم منتظر تو...»* (همان: ۴۱).

علاوه بر تک‌گویی درونی، نوع دیگری از روایت نیز وجود دارد و آن زاویهٔ دید اوّل شخص است که همین راوی در میان گفت‌وگوها روایت می کند:

«- چرا اسمش را «خواجه ماه‌نهال» گذاشته بودند؟

- همین اسم شما را کشانده اینجا؟

- شاید... شعرهایش هم البتّه مثل اسمش عجیبند... شما متولّی اینجا هستید؟

- بله خانم. من دلم را برای او گذاشته‌ام.

- چشم‌هایش... چشم‌هایش آه و زمزمه دارند. سیاهی وسط شقایق‌ها از همین چشم‌ها بوده روز ازل... تصویر خودم را می‌بینیم روی برق چشم‌هایش...» (همان: ۴۰).

بنابراین در این داستان، با تغییر زاویهٔ دید، یک راوی با دو شیوه (تک‌گویی درونی - اوّل شخص) روایت می کند و روایت اوّل شخص راوی از تک‌گویی‌های درونی او با نشانهٔ چاپی متمایز است.

۳-۳. زاویهٔ دید و ویژگی‌های زبانی

زبان راوی نیز تحت تأثیر ماهیّت روایت جریان سیّال ذهن و اندیشه‌هایی که در ذهن او در حال تغییر است، بیانگر نوعی به‌هم‌ریختگی و پراکندگی است که در جملات فاقد نظم دستوری نمود می‌یابد؛ علاوه بر آن، نویسندگان این گونه داستان‌ها، «برای القای مستقیم بودن تک‌گویی درونی از امکانات نگارشی مختلف مثل تغییر زمان‌های افعال، تغییر لحن و سیاق کلام، استفاده از جملات و عبارات ناقص یا درهم‌ریخته و مانند آن استفاده می کنند.» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۱۴) همچنین هنگام جابه‌جایی کانون روایت و تغییر راوی، از نشانه‌ها و علائم ویرایشی که به تشخیص بهتر خواننده کمک کند، بهره می گیرند. این علائم می‌توانند شامل نشانه‌های غیر عادّی چاپ، مانند خطّ مورّب و اشکال نشانه‌گذاری، مانند گیومه باشد.

شگرد روایت راوی در زبان و لحن آن‌ها، جایی است که او تحت تأثیر شخصیّتی خاص قرار گیرد، لحن و زبان او را بپذیرد یا با بازی‌های زبانی و لحنی حقیقت را به شکل دیگری وانمود کند که نمونه‌های آن را در این آثار شاهدیم؛ مانند راوی «شرق بنفشه» که به دلیل هم‌جواری با حافظ، زبان و لحن موزون و آهنگین دارد. این خاصیّت را در داستان «شام سرو و آتش» هم شاهد هستیم. راوی که متولّی آرامگاه شاعری به نام ماه‌نهال است، به نظر می‌رسد تحت تأثیر ارادت یا عشق به شاعر است که از لحن و زبان شاعرانه برخوردار می‌شود.

شگرد روایت راوی وقتی است که او می‌تواند با بازی‌های زبانی و لحنی، شخصیّت واقعی خود را پنهان کند، یا حقیقت را به گونه‌ای دیگر جلوه دهد. نمونهٔ آن را در داستان «شام سرو و آتش» می‌بینیم؛ راوی با وجود اینکه مرتکب قتل‌های پی در پی شده و حتّی قتل معشوقهٔ خود، در پشت زبان نرم و لطیف شاعرانه پنهان می‌شود؛ چنان‌که خواننده در نگاه اوّل نسبت به او نگاهی از سر انزجار ندارد، بلکه شاید با حسّ ترحّم نیز به او بنگرد. از سویی دیگر، این راوی شخصیّتی است که در ابتدا خود را ثروتمند و دانا معرّفی می‌کند و می‌گوید: *«ثروتم را از همه پنهان کردم، دانایی‌ام را از همه پنهان کردم تا مرا نبینند...»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۳۸)؛ امّا می‌بینیم که خود را در نقش فردی بی‌سواد ظاهر می‌کند تا بتواند متولّی آرامگاه شود: *«باید بدانم در جلد متولّی بی‌سواد حالا که تو با منی متنفّرم از این جلد. این آخرین باری است با تو که مرا متظاهر به حقارت می‌بینی.»* (همان: ۵۲) و از آن پس نیز به خوبی توانسته است باوجود شخصیّت واقعی خود، ویژگی‌های این نقش را نیز بپذیرد و با بازی‌های زبانی و لحنی، خود را خوار و حقیر جلوه دهد.

۳-٤. لحن و زاویهٔ دید

در آثار مندنی‌پور، گاه راوی با درپی هم آوردن مجموعه‌ای از توصیفات، تشبیهات، مجاز و استعاره، ویژگی خاصّی را در یک شخصیّت نشان می‌دهد. در واقع راوی به جای اشارهٔ مستقیم به صفتی در فردی، با تصویرسازی‌ها و توصیفات، درک و دریافت آن صفت و ویژگی را به عهدهٔ مخاطب خود قرار می‌دهد. می‌توان گفت شخصیّت‌ها در داستان‌های مدرن، از جمله این داستان‌ها، «در کشمکش‌ها، ستیزها، در تضادهای فرد با جمع، در کوره‌راه حوادث و گیر و دارهای احساسی، احتمال بروز دارند.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۱۰) علاوه بر آن، راوی با فضاسازی زنده و متحرّک، مخاطب را در فضای داستان قرار داده، به نوعی مفهوم و محتوای اثر را با فضاسازی به خواننده القا می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت لحن راوی با ایجاد فضا در داستان، ارتباطی تنگاتنگ دارد. نویسنده با برگزیدگان لحن سرد و بی‌روح یا لحنی جدّی، شاد و محبّت‌آمیز در انتخاب فضای داستان تأثیرگذار است؛ به عنوان نمونه در داستان «شرق بنفشه»، راوی با دیدن

ارغوان این گونه او را در ذهن مخاطب تصویر می کند: *«... سرانجام ارغوان را دیدم. کم زیاد زیبا نبود. چشمانش آن چشمانی را داشت که دزدانه به قدر عبور نسیمی سهم دو بنفشه، پرده را باز کرده به بیرون اندرونی نگاه می کنند. زیر و میان ابروها را برنداشته بود: دو قوس کمان از صدها سال پیش که محل وصلشان جای نهادن تیر است.»* (همان، ۱۳۷۷: ۱۵)

راوی در بخشی دیگر، کوچه پس کوچه‌های قدیمی شیراز را با زبان و کلام خاصّ خود چنین توصیف می کند: *«کوچه پس کوچه‌های قدیمی شیراز، هنوز هم به هوای دل کوچه پس کوچه‌های سحرگاه ابواسحاق به بهار و پاییز «شجاع» خانه و پنجره‌های قدیمی دارند. تنگ و طولانی، پیچ‌های ترس محتسب خورده‌اند و باریک راه مستقیم عاشقانی که فرصت دیدارشان با هر قدم به سوی هم، کوتاه‌تر می‌شود...»* (همان: ۱۷) یا با توصیفات و تصویرسازی‌های خود، فقر را در خانهٔ ذبیح این گونه به تصویر می کشد: *«خانهٔ ذبیح کژمژی بود فشرده شده بین دو خانهٔ دیگر. درون رفت. در بست. بعد، پشت دیوار بلند و نم‌کشیدهٔ حیاط، فریاد کشید: «ارغوان» سمت آسمان آبی شیراز... صدای خزشی آمد از حفره‌ای زیر تیرهای چوبی سقف خانه...»* (همان: ۱۸). علاوه بر راوی، ذبیح نیز در نامه‌های خود از این شیوهٔ بیان استفاده می کند: *«من از ته شهر، از اتاقکی که به کوچه پنجره ندارد، می‌آیم. شما توی آن خانهٔ بزرگ قشنگتان...»* (همان، ۱۲) و نمونه‌های دیگری از این نوع بیان که در متن بسامد بالایی دارد.

برخی نشانه‌ها نیز در داستان وجود دارند که فضای حزن‌انگیز اثر، یا پایان عشق آن دو را به مخاطب یادآور می‌شوند؛ نشانه‌هایی مانند قبرستان که محلّ دیدار دو عاشق می‌شود و عشقی که سرانجامی جز مرگ نخواهد داشت یا «مار» که نشان مرگ و هلاکت است، از ابتدا در داستان حضور دارد و سرانجام نیز فنای این دو عاشق با زهرمار است.

داستان «شام سرو و آتش»، با توصیفات و فضاسازی راوی از حیاط و محوّطهٔ خواجه ماه‌نهال آغاز می‌شود. راوی در خیال و درون خود، بانو را می‌بیند و با خطاب قرار دادن او، با مجموعه‌ای از ترکیبات وصفی و تشبیهات روایت می کند: *«خارهای آب، تیغه‌های نور، کینه‌های خاک و زهرهای باد، مرا نشانه گرفتند... بانو، بانوی مار سیماب و سیب کیمیا، در ذات مکان‌های بیرون...»* (همان: ۳۸) راوی با دیدن حوض کوچک حیاط، می گوید: *«نگاه کنیم به آن سر شیر سنگی؛ لبهٔ حوض... ببین که در سایه‌اش شکستگی‌ها و خوردگی‌هایش نیست. مثل روز ازلش از دهان سایه‌اش آب می‌ریزد توی حوض؛ پس چه حاجت به هرزه‌گردی در مکان‌های بی‌درنگ و بی‌انس، همین‌جا برای همهٔ عمرمان دیدنی هست.»* (همان: ۳۹) با فضاسازی زنده و پویای راوی، خواننده، خود را در آن فضا حس می کند و به‌خوبی می‌تواند آن را در ذهن خود ترسیم کند.

راوی در جایی دیگر، بانو و نگاه او را چنین وصف می کند: *«نگاهت می‌رفت دور؛ انگار دنبال پرنده‌ای در آسمان می‌گشتی یا به ردّش دیدن را می‌راندی سمت افق؛ آنجا که حقیقت به رنگ سراب‌های تابستانی غوطه می‌خورد و عاشقان را امیدوار می‌کند»* (همان: ۴۶) و توصیف زیبایی دیگر از چشم‌هایش: *«چشم‌هایش... آه و زمزمه دارند. سیاهی وسط شقایق‌ها از همین چشم‌ها بوده روز ازل...»* (همان: ۴۰). «شخصیّت محوری داستان "شام سرو و آتش" از نمودهای دنیای مدرن، یعنی ماشین، خیابان، آسفالت و مظاهر دیگر آن متنفّر است و بسامد این اندیشهٔ انزجاری در میان حرف‌های او بارز است» (قنبریان، ۱۳۹۰: ۱۲۱). او دنیای نوین و ماشینی را چنین تصویر می کند: *«همهمهٔ شهر، هور هور عبور ماشین‌ها، صدای اصطکاک و کوبش و سقوط می‌شنوم. مهاجم است و می‌خواهد هرکسی را که مثل خودش نباشد، بیابد و له کند... نگاهی بیاندازم به خیابان‌ها؛ چندین ماه است که از آرامگاه بیرون نیامده‌ام مضحک است این دنیا که کورکورانه خودش را تغییر می‌دهد. کجا می‌رود؟ چه می‌کند؛ خوش ندارم بوی گند ماشین‌ها را»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۴۶ و ۵۰)؛ «امّا همین شخصیّت متنفّر از زمانه و ماشینیزم، گویی به طبیعت و آرامش اوّلیهٔ آن نیاز دارد؛ شاید به همین خاطر است که به مقبرهٔ شاعری پناه می‌برد و در همان‌جاست که از درختان، گل‌ها و عناصر طبیعت می گوید و به خاطر همین همنشینی با فضای شاعرانه و طبیعت اندک آرامگاه است که حتّی این بار زبان و لحن او در وصف زنی که همهٔ وجود او را دربر گرفته است، رنگ اطناب و حوصله می گیرد» (قنبریان، ۱۳۹۰: ۱۲۳). *«نگاه کن به برگ‌های درخت نارنج... تا بخواهی همه‌شان را ببینی و بهشان عادت کنی ریخته‌اند و برگ‌های تازه‌ای سبز شده‌اند. سرو را هم داریم که شعله‌ای منجمد است و یادی از قامت بلندبالا یت که...»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۳۹). علاوه بر این توصیفات و تصاویر، لحن راوی و چگونگی به کارگیری کلمات و ترکیبات، دال بر روحیهٔ خسته و بیزار از روزگار اوست و می‌توان گفت بهره‌گیری او از واژگان این‌چنینی، خبر از ماجرایی شوم را خواهد داد.

۳-۵. زبان راوی و رابطهٔ بینامتنی

شگرد دیگر راوی در آثار مندنی‌پور، ارتباطی است که بین دو تن برقرار می کند؛ چنان‌که با خواندن یک متن، متنی دیگر را به خاطر خواننده می‌آورد. در «شرق بنفشه»، این ویژگی به شکل بارز در روایت راوی دیده می‌شود. راوی از آنجا که از هفتصد سال پیش آمده و موی شباب را در حافظیه سپید کرده و با آن مکان و زمان مأنوس است، اصطلاحات و واژگان عصر خود را دارد؛ اصطلاحاتی نظیر شهد شراب مینو، جان‌های لولی، صفّهٔ بی‌معنا، فراق فراق و... . راوی از این طریق ارتباط متنی با غزل‌های حافظ برقرار می کند و آن را به یاد خواننده می‌آورد:

«شراب و عیش نهان چیست؟ کار بی‌بنیاد زدیم بر صف رندان و هرچه باداباد
دی پیر می فروش که ذکرش بخیر باد گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد...»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۳۸-۱۳۷)

بینامتنی دیگر هنگامی است که ذبیح با نشانه‌گذاری در زیر حروف کتاب‌های مختلف، با موضوع آن کتاب ارتباط متنی برقرار می‌کند؛ به عنوان نمونه، آنگاه که ذبیح در کتاب *بوف کور* نشانه می‌گذارد، کلام او با اصطلاحات *بوف کور* هدایت توأم است و آن را به یاد می‌آورد: *«آن روز که بوف‌کور را از کتابدار می‌خواستی، صدایت را شنیدم. این کتابخانه بوف‌کور ندارد. من توی خانه داشتم. نفهمیدی چرا از فردای همان روز، یک کسی عصرها بغل در حافظیه، پنجاه شصت کتاب روی زمین چیده می‌فروشد، بوف‌کور هم دارد. چند روز گذشتی و اصلاً ندیدی. هرکس آمد... روز هفتم بود که دیدی... پیش خودم گفتم اگر ارغوان اهل باشد، اگر نیلوفری برای من داشته باشد، خودش می‌فهمد. ولی پشت من قوز درآورد بس که پشت آن بساط نشستم»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۹ و ۱۰). در این شاهد، «ذبیح از کتابی به نام *بوف‌کور* نام می‌برد و در ادامه از کلمات نیلوفر و قوز درآوردن استفاده می‌کند، در واقع نویسنده از یک بازی زبانی و رابطهٔ بینامتنی با کتاب *بوف‌کور* استفاده کرده است؛ به کتاب *بوف کور* و کلمات نیلوفر و قوزکرده توجّه کنیم.» (قنبریان، ۱۳۹۰: ۹۰) «همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبّابهٔ دست چپش را به حالت تعجّب به لبش گذاشته بود. روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفری تعارف می‌کرد.» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۱)

علاوه بر آن، کلماتی مانند گلدان گِلی، نقش زیبای روی گلدان که در هر دو اثر وجود دارند و به همین ترتیب سایر کتاب‌های نشانه‌گذاری شده نیز در کلام ذبیح با واژگان اثر ارتباط معناداری برقرار کرده است.

«ذبیح، بعد از *بوف‌کور*، *شازده کوچولو* را به ارغوان معرّفی می‌کند تا نامهٔ رمزی بعدی را در آن بخواند؛ جالب اینجاست که ذبیح از کلمات کلیدی *شازده کوچولو* در نامهٔ بعدی استفاده می‌کند (قنبریان، ۱۳۹۰: ۹۱): *«... پنجره‌ات همان سیّارهٔ کوچکی است که رویش یک گل سرخ روییده، میان همهٔ ستاره‌ها و معلوم نیست کدامشان است...»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۱)

قسمتی از کتاب *شازده کوچولو*: «... خیلی زود توانستم آن گل را بهتر بشناسم. در سیّارهٔ شازده کوچولو همیشه گل‌های بسیار ساده‌ای بوده‌اند؛ فقط با یک ردیف گلبرگ که نه جای چندانی می‌گرفته‌اند و نه

مزاحم کسی می‌شده‌اند...» (سنت اگزوپری، ۱۳۸۲: ۳۳). کلمات مشترک ذبیح و کتاب *شازده کوچولو* در این قسمت، سیّاره و گل سرخ است که در هر دو اثر دیده می‌شود.

۳-٦. زاویهٔ دید و شاعرانگی زبان

دیگر شگرد راوی در آثار مندنی‌پور، بهره‌گیری از زبانی موزون و شاعرانه است. معمولاً داستان‌هایی که بر اساس حرکت سیّال ذهن شکل می‌گیرند، سمت و سویی روان‌شناختی به خود می‌گیرند و به دلیل آنکه گاهی تصاویر و مفاهیم حاصل از حرکت سیّال ذهن با منطق واقعیّت هم‌خوان نیست، به سمت منطق شعر تمایل دارد (خسروی، ۱۳۸۸: ۵۴)؛ بنابراین می‌توان گفت ویژگی غالب در زبان راوی، به کارگیری کلماتی نرم و آهنگین است که در جملاتی فاقد نظم و دستوری نمود می‌یابد. این راوی، با استفاده از تکرار واژگان، جابه‌جایی ارکان جمله و بهره‌گیری از صناعات ادبی، بر موسیقایی کردن کلام خود می‌افزاید. این ویژگی در هر دو داستان مورد بحث وجود دارد. در داستان «شرق بنفشه»، می‌توان گفت راوی با تأثیرپذیری از حافظ این لحن و زبان را برگزیده است؛ همان‌گونه که در ابتدا نیز خود را سرگشتهٔ حافظیه می‌خواند. *«... به روزی بارانی، بارانی... نگفته بودیم ببار، امّا می‌بارید. چنان می‌بارید تا به استخوان‌های برهنه برسد و جان‌های لولی را مجموع کند. سرگشتهٔ حافظیه، به سنگ مرمر گور که بالای آن صفّهٔ بی‌معنا هم نیست، نگاه نینداختم؛ گفتم با آن گنبدی که بر تو ساخته‌اند، دوباره از آسمان و حسرت فرشتگان محرومت کرده‌اند... توبه و تکرار دلشده‌ای است که ساختمان کتابخانهٔ اینجا مثل هفتصد سال پیش است. نعمت اندوه است»* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۸). این ویژگی تا پایان داستان در لحن و زبان راوی وجود دارد که بر زیبایی هرچه بیشتر اثر می‌افزاید. نمونه‌ای دیگر از کلام راوی را این‌بار در پایان داستان می‌خوانیم: *«... نسیم شامگاهی برای تنهایی می‌وزد. دف در سنگ برای تنهایی می‌کوبد و روح تاک، برای تنهایی سماع کنده‌اش را به سوی آسمان می‌پیچد. همهٔ این‌ها هست و هست و گلایه‌ای نیست؛ جز اینکه چرا غم و ملک، با هم بعضی را برمی‌گزینند، در فراق فراق و وصال مدام...»* (همان: ۳۶)

شعرگونگی در «شام سرو و آتش» هم، به نحوی بارز در زبان راوی دیده می‌شود: *«می‌خواهند بشنوند آه دم مرگم را. می‌خواهند ببینند رقص تنم را فراز سرهاشان... صدایت تماس مردّد سرشاخه‌ای بید بود بر روانی آب زلال جوی... مطمئن نبودم درک خواهی کرد بی‌قدری اندکی اندوه مرگ او را در مقابل گوهر جاودانگی...»* (همان: ۳۸، ۴۰ و ۴۸) نمونه‌ای دیگر از این ویژگی در لحن و زبان راوی و در تک‌گویی‌هایش: *«چشم‌هایش... چشم‌هایش آه و زمزمه دارند. سیاهی وسط شقایق‌ها از همین چشم‌ها بوده روز ازل... تصویر خودم را می‌بینم روی برق چشم‌هایش... ستم است که این لبخند بنفشه‌ای همیشگی از این*

لب‌ها ورچیده شود. حیف است که ذرّه‌ای غصّه لابه‌لای این تام‌تام قلبش فروبرود. چکار کنم که حفظش کنم؟ می‌بینی خواجه؟ پشت پلک‌هایش مثل گلبرگ اطلسی است. سفیدی زیر ابروهایش سفیدی یاس است در شب مهتابی. لب‌هایش چه برگشتگی رندانه‌ای دارند به سوی چشمی که از کمی بالاتر به آن‌ها نگاه کند و گونه‌هایش را باش! انعکاس گل سرخ بر برف. خواجه! چشم بر هم بگذار که طاقت ندارم حتّی نگاه تو بر او بیفتد... حالا چقدر آسوده خوابیده. از من است که این‌طور راحت خوابیده این زنی که کابوس راحتش نمی‌گذارد... فکر گم شدهٔ نامعلومش راحتش نمی‌گذارد؛ ترس از بیدار شدن در جایی دیگر، در مکانی ناشناس، مه گرفته و پر از زوزه‌های جنونی خوابش را مردّد و مالیخولیایی می‌کند...» (همان: ۴۲ و ۴۳)

راوی با توصیفات و تشبیهات مکرّر، علاوه بر فضاسازی مناسب، زیبایی شعرگونگی نیز به متن بخشیده است.

۳-۷. زاویهٔ دید و زمان روایت

اهمّیّت زمان در داستان‌های جریان سیّال ذهن تا حدّی است که آن‌ها را داستان‌های زمان می‌نامند. «نویسندگان جریان سیّال ذهن برای انعکاس دقیق ذهن انسان و چگونگی تطابق آن با زمان، به انواع شگردها روی می‌آوردند. بازگشت ناگهانی به گذشته، تغییر مداوم روایت بین حال و گذشته و آینده، روایت طولانی‌مدّت از گذشته از دریچهٔ لحظاتی محدود از زمان حال، جابه‌جایی مدام کانون روایت داستان میان لایه‌های مختلف ذهن شخصیّت و در نتیجه بین زمان بیرونی و زمان درونی یا زمان ذهن، بهره‌گیری از تداعی‌های مکرّر که گذشته و حال را درهم می‌آمیزند، کاربرد نامتعارف زمان‌های افعال و... همگی شیوه‌هایی هستند که به کار گرفته می‌شوند تا تلقّی‌های متفاوت اذهان مختلف را از مفهوم زمان بنمایانند» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۱۹)؛ بنابراین ترتیب منظّم زمانی در این‌گونه داستان‌ها به هم می‌خورد و حوادث و خاطرات دور و نزدیک در ذهن شخصیّت به گونه‌ای عبور می‌کند که گویی لحظاتی چند به طول نینجامیده است و خواننده در طی زمانی اندک با تغییر کانون روایت به سیر در محدودهٔ زمان حرکت می‌کند؛ امّا شگرد راوی در زمان روایت، استفاده از افعال با زمان‌های مختلف و با دلایلی خاص است. او به نحوی هنرمندانه از افعال زمان‌های مختلف بهره گرفته، هر یک را در جای خود به کار می‌برد. در کتاب *ارواح شهرزاد*، «نویسنده برحسب هنر خود و بر اساس ضرورت داستان و حکم فرم می‌تواند مثلاً روایت به زمان گذشته را ناتمام بگذارد و آن را به زمان حال ادامه دهد.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۲۳)

استفادهٔ راوی از زمان‌های ماضی نقلی که در لابه‌لای داستان مشهود است، نشان می‌دهد که او از گذشته‌ای آمده است؛ گذشته‌ای که به حال انجامیده (قنبریان، ۱۳۹۰: ۹۳-۹۴). *«من هیچ‌وقت کنار گوری*

حتّی قدم هم سست نکرده‌ام... مرده‌ها در خاک تنها نیستند. به وصال درنگ بر وصال‌ها رسیده‌اند... به سرو گفتم: تو غول شده‌ای؛ ولی توی غزل باریک و به قاعده مانده‌ای... گفتم: کاش هنوز حافظیه مصلاّ بود؛ اطرافش کشتزار بود؛ دامنهٔ کوه نزدیک تاکستان بود. حالا همه‌جا خانه و خیابان است؛ دختران بر پیاده‌رو مردان پیر بر پیاده‌رو و ریشه‌های گندم و تاک زیر آسفالت...» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۳ و ۲۸). راوی هنگام فراخوانی خاطرات از اعماق ذهن خود که هر یک در عمق خاصّی از زمان گذشته قرار دارند، از افعال این زمان بهره می‌جوید.

کاربرد افعال ماضی ساده، ماضی نقلی، استمراری و بعید به وفور دیده می‌شود. در میان روایت به زمان و افعال گذشته، راوی برای روایت شرح ماجراها و نامه‌ها در زمان حال حضور می‌یابد: *«صدای باران از بیرون نمی‌آمد؛ شاید رندی ریا کرده بود؛ کدامشان بود؟ نتوانستم بدانم. از غرفهٔ دخترها صدای پچ‌پچی می‌آمد. برگه‌دان‌ها مثل پرده پنهانشان می‌کند...»* (همان: ۱۰)؛ بدین ترتیب تقابل و جابه‌جایی این دو زمان است که موجب از هم گسیختگی زمانی می‌شود و تغییر عناصر زمانی در جملاتی با زمان‌های مختلف نمود می‌یابد. نقطهٔ آغازین در داستان «شام سرو و آتش»، زمان حال است؛ یعنی زمانی که راوی به نقطهٔ پایان رسیده است و به شرح آنچه از او سرزده، می‌پردازد و با واگو کردن آن‌ها به مخاطب ذهنی خود که این بار او را بانوی خاموش می‌نامد، قصد دارد اعمال خود را موجّه جلوه دهد. خطاب راوی در همین زمان و به مخاطبی که سکوت اختیار کرده است، ادامه دارد که زمان روایت کمی به عقب بازمی‌گردد و راوی با تغییر زاویهٔ دید گفت‌وگوی خود و بانو را روایت می‌کند: *«- چرا اسمش را "خواجه ماه‌نهال" گذاشته بودند؟*

- همین اسم شما را کشانده اینجا؟» (همان: ۴۰)

بعد از این گفت‌وگو، راوی در همان زمان، روایت را ادامه می‌دهد؛ سپس با گریز ناگهانی به گذشته، جریان استخدام خود در آرامگاه خواجه ماه‌نهال را روایت می‌کند و داستان تا پایان با تغییر زمان گذشته و حال ادامه می‌یابد؛ بنابراین می‌توان گفت در این گونه داستان‌ها، «پرواز فکر به گونه‌ای است که خودآگاه و ناخودآگاه، زمان حال، گذشته و آینده، حوادث و خاطره‌ها و احساسات در هم می‌شوند و به همین خاطر یافتن رابطه‌ها در آن دشوار است.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۶)

٤. نتیجه

با توجّه به مطالعه و بررسی دقیق شگردهای داستان‌پردازی در دو داستان «شرق بنفشه» و «شام سرو و آتش» از شهریار مندنی‌پور، می‌توان گفت این دو اثر به شیوه‌های مدرن داستان‌پردازی نزدیک‌تر هستند و شاخصه‌های داستان‌نویسی مدرن در آن‌ها قابل بررسی است. نویسنده از میان عناصر داستان‌نویسی به روایت،

نحوهٔ روایت، شیوه‌ها و شگردهای استفاده از آن تأکید و توجّه خاصّی دارد و روایت و چگونگی آن را به عنصری مهم و تأثیرگذار در داستان تبدیل می‌کند. شگردها یا تکنیک‌های روایت در آثار مندنی‌پور، تحت چند شاخصه نمود بیشتری دارد که آشنایی با این شگردهای نویسنده، مخاطب را به فهم محتوا، تجسّم صحنه‌ها و فضاها، ایجاد ارتباط ساختاری بین اجزا و عناصر داستان، باز بودن پایان و... نزدیک می‌کند.

راوی در این آثار، از ویژگی‌های روایت جریان سیّال ذهن بهره می‌برد؛ زیرا عنصر زمان سیر خطّی ندارد و با پرش‌های سیّال‌وار ذهن، نوعی شکاف و تداخل در نظم زمانی را به وجود می‌آورد. حوادث از ناخودآگاه ذهن شخصیّت‌ها با پیچیدگی‌ها و درهم‌ریختگی‌های پیش از گفتار همراه است. علاوه بر استفاده از این شیوه، انتخاب دقیق زاویهٔ دیدها نیز با محتوای داستان هماهنگی تام دارد. تأکید بر تغییر زاویهٔ دید و بهره‌گیری از چند نوع روایت، نشان‌دهندهٔ دیدگاه همه‌جانبه‌نگر نویسنده است. از سویی دیگر، چگونگی بهره‌گیری از عنصر زمان یا زمان‌گریزی‌ها و مکان گریزی‌های راوی به همراه نثری موزون، از شاخصه‌های خاصّ داستان‌نویسی اوست. راوی در آثار او، در انتخاب زبان و لحن شخصیّت‌ها نیز متناسب با تیپ یا ویژگی شخصیّتی آن‌ها عمل می‌کند که این شگردی دیگر از روایت‌گری راوی است.

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، تهران: فردا.

بیات، حسین (۱۳۸۷)، **داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن**، تهران: علمی و فرهنگی.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، تهران: افراز.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۸۵)، **دیوان**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸)، **حاشیه‌ای بر مبنای داستان**، تهران: ثالث.

سنت اگزوپری، آنتوان دو (۱۳۸۲)، **شازده کوچولو**، تهران: نیلوفر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، **انواع ادبی**، تهران: فردوس.

عامری، ع (۱۳۷۲)، «تغزّلی زیبا و نافرجام». **تکاپو**، شمارهٔ ۳، صص ۸۲ و ۸۳

فلکی، محمود (۱۳۸۲)، **روایت داستان**، تهران: بازتاب‌نگار.

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

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰)، **باغ در باغ**، تهران: نیلوفر.

محمودی، محمّدعلی (۱۳۸۹)، **پردهٔ پندار، جریان سیّال ذهن و داستان‌نویسی ایران**، مشهد: مرندیز.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۷)، **شرق بنفشه**، تهران: نشر مرکز.

---------- (۱۳۸۹)، **ارواح شهرزاد**، تهران: ققنوس.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۷)، **عناصر داستان**، تهران: شفا.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷/ الف)، **صدسال داستان‌نویسی ایران**، جلد ۲، تهران: چشمه.

---------- (۱۳۷۷/ ب)، «ادبیّات داستانی ایران در سال ۷۵»، **بخارا**، شمارهٔ ۳، صص ۷۴-۸۰

هدایت، صادق (۱۳۵۶)، **بوف کور**، تهران: جاویدان.