ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۹۳، صص ۸۵-۱۰۳

برجسته‌سازی‌های زبانی در داستان کوتاه «شرق بنفشه» اثر شهریار مندنی‌پور (بر مبنای چهارچوب زبان‌شناختی دیوید لیچ)

مولود طلائی*
نعیمه فقیهیان، محمدرضا نصر اصفهانی*****

چکیده

داستان کوتاه «شرق بنفشه» به‌سبب داشتن برجسته‌سازی‌های زبانی، که شامل هنجارگریزی و توازن می‌شود، قابل تأمل و بررسی است. هریک از این دو فرایند نیز دارای چند زیرشاخه است که درصد جالب توجهی از آن‌ها در شرق بنفشهٔ مندنی‌پور به وضوح یافت می‌شود و همین امر گویای توانایی نویسنده در به‌کارگیری قابلیت‌های متنوع زبانی است. نویسنده از طریق زبان خاص خود به‌خوبی محوریت موضوعی داستان یعنی عشق زمینی ـ آسمانی را برجسته کرده و با ایجاد هاله‌ای از ابهام در کلام رازوارگی آن را به تصویر کشیده است. در این مقاله کوشیده‌ایم ضمن نیم‌نگاهی به ساختار روایی و برخی عناصر ممتاز داستانی شرق بنفشه، برجسته‌سازی‌های زبانی این اثر را در چهارچوب زبان شناختی «دیوید لیچ» نشان دهیم. روش بررسی به شیوهٔ تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: شرق بنفشه، چهارچوب زبان‌شناختی لیچ، برجسته‌سازی، هنجارگریزی، توازن.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان Moloud.Talaei@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه اصفهان
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۶/۱۷

۱. مقدمه

پس از ورود داستان کوتاه به شکل مدرن و امروزی به ایران، نویسندگان بسیاری در آفرینش شیوه‌های گوناگونِ مخیّل‌کردن کلام قلم‌فرسایی کردند، هرچند همهٔ آن‌ها به یک اندازه توفیق کسب نکردند. برخی پیشگامان این نوع ادبی مانند «محمدعلی جمالزاده» به یاری زبان ساده و واژه‌های متداول و عامیانه وجهه‌ای برای آثار خود کسب کردند، اما با پیشرفت داستان کوتاه مدرن در ایران، خوانندگان فرهیخته به‌مرور به سمت داستان‌هایی با سبک‌های نو و پیچیده‌تر سوق پیدا کردند. هرچند هنوز هم داستان‌هایی با زبان ساده و روایت خطی عطش خوانندگان را فرومی‌نشاند؛ اما نباید فراموش کرد که طبع مخاطبان آشنا با این نوع ادبی همواره علاقه‌مند و مشتاق تکنیک‌ها و شگردهای خاص ساختاری و زبانی است.

یکی از نویسندگانی که در سال‌های اخیر نوآوری‌های خاصی در زمینهٔ ساختار و زبان داستان‌های خود داشته شهریار مندنی‌پور (ز ۱۳۳۵) است. او با خلق آثاری مانند *سایهٔ غار* (۱۳۶۸)، *هشتمین روز زمین* (۱۳۷۱)، و *مومیا و عسل* (۱۳۷۵) خود را با عنوان نویسنده‌ای خلاّق به جامعهٔ ایران نمایاند و با مجموعهٔ *شرق بنفشه* (۱۳۷۷) به شهرت بسیاری دست پیدا کرد. او در این اثر داستانی کوشیده است با به‌کارگیری فرم و زبان مناسب بر قامت موضوعات عادی جامه‌ای سازوار بنشاند. بهترین داستان این مجموعه که با عنوان کتاب نیز یک‌سان است این برجستگی را بیش از دیگر داستان‌های کتاب به همراه دارد.

در این مقاله کوشیده‌ایم ضمن معرفی اجمالی داستان شرق بنفشه و شگردهای خاص روایتی مندنی‌پور، در چهارچوب زبان‌شناختی دیوید لیچ (David Leech)، علل توفیق زبان این داستان کوتاه را بررسی کنیم.

۲. نگاهی به داستان کوتاه شرق بنفشه

داستان کوتاه شرق بنفشه روایت عشق پاک «ذبیح مریخ» و «ارغوان سامان» است. ذبیح، که به کتاب‌خانهٔ حافظیهٔ شیراز رفت و آمد دارد، دلبستهٔ ارغوان می‌شود و از ترس این‌که مبادا مأموران به او مشکوک شوند برای برقراری ارتباط با ارغوان و ابراز علاقه به وی، تصمیم می‌گیرد با گذاشتن نقطه و علامت زیر حروف کتاب‌های کتابخانه، به‌گونه‌ای رمزی، عشق خود را ابراز کند. راوی داستان شیخی است که اجزای پراکنده‌شدهٔ بدنش پس از سال‌ها به یک‌دیگر پیوسته و از دل تاریخ ناظر عشق این دو نفر است.

ذبیح برای آن‌که اولین سخنان خـود را بـرای ارغـوان بـه زبـان آورد، تصـمیم مـی‌گیـرد به‌عنوان کتاب‌فـروش کنـار حافظیـه بسـاط بچینـد. او شـنیده بـود کـه ارغـوان از کتـاب‌دار *بوف کور* را خواسته و کتابخانه چنین کتابی را نداشته است، بنـابراین لابـه‌لای کتـاب‌هـایش *بوف کور* را قرار می‌دهد و اولین نقطه‌ها را در آن می‌گذارد.

با تداوم این کار و مشخص‌شدن رمزها، ذبیح هر بار کتاب دفعـهٔ بعـد را بـرای برقـراری ارتباط مشخص می‌کند. به‌تدریج ارغـوان هـم دلبسـتهٔ ذبـیح مـی‌شـود تـا جـایی کـه حتـی خواستگارش (دیو) را می‌تاراند. مخالفت پدر ارغوان با حضـور ذبـیح در زنـدگی دختـرش، تحمل فراق را برای این دو دلداده دشوار می‌کند.

سرانجام ذبیح و ارغوان تصمیم می‌گیرند برای حفظ عشق پاکی که میانشان شکل گرفتـه و هرگز به قالب جسمانی در نیامده بـا دو مـار، کـه پـیش از ایـن ذبـیح آن‌هـا را در قفسـی نگهداری می‌کرد، خودکشی کنند و عشقشان را برای همیشه جاودان کنند.

در همهٔ فضای داستان، شیخ در اندیشهٔ ذبیح یا ارغوان حلـول مـی‌کنـد و از زبـان آن‌هـا سخن می‌گوید. در پایان، «او نیز یافته‌های خود را به رمز در کتاب *تذکرة الاولیاء* مـی‌نویسـد و با زبان عارفانه از عشق آنان سخن می‌گوید و به مخاطب خود می‌فهماند که عشقی پایـدار چون آنان [ذبیح و ارغوان] را در سر دارد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۵۷).

داستان با پیرنگی فرضی و تا حد زیادی نامعیّن پیش می‌رود و سایهٔ سنگین این ابهـام تـا پایان داستان بر ذهن خواننده باقی می‌مانـد. ایـن رمزوارگـی در همـان جملـه‌هـای آغـازین داستان به چشم می‌آید:

«حالا که دانسته‌ای رازی پنهـان شـده در سـایهٔ جملـه‌هـایی کـه مـی‌خـوانی، حـالا کـه نقطه نقطهٔ این کلام را آشکار می‌کنی شهد شراب به کامت باشد» (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۹).

بر مبنای همین ابهام آغازین، پایان داستان نیز نتیجه‌گیری واحـدی نـدارد؛ تـا جـایی کـه خواننده دربارهٔ مرگ ذبیح و ارغوان تردید می‌کند. به عبارت دیگر خطی‌نبودن سیر روایـت و تودرتو آمدنِ حوادث مزید بر این پیچیدگی می‌شود.

ویژگی‌هایِ ساختاری ـ روایی داستان شرق بنفشه به‌اجمال در موارد ذیل خلاصه می‌شود:

۱. معمولاً «شخصیت به مجموعهٔ رفتارهایی اطلاق می‌شود کـه بـه یـک نفـر فردیـت می‌بخشد ... شخصیت بدون رفتارهای خاص خود هویـت نمـی‌یابـد» (خسـروی، ۱۳۸۸: ۱۰۳). این مشخصـه در تعریـف شخصـیت‌پـردازی‌هـایِ (characterization) منـدنی‌پـور به‌خوبی احساس می‌شود. روایتگر داستان شرق بنفشه شخَصیت خاصی دارد که با تعاریف

نویسنده از رفتارها و اعمال او شکل می‌گیرد. این شخصیت مبهم، که از دنیای متافیزیک ظاهر شده است، به کمک باد روانه می‌شود و حتی می‌تواند با شخصیت‌های اصلی داستان روبه‌رو شود و ذهن آن‌ها را بخواند. او سایه‌دار است و گاهی در اثر آشفتگی تیره‌تر می‌شود. این شخصیت که راوی بخش زیادی از این داستان است با بوی عشق زنده و روایتگر داستان می‌شود.

زبان فخیم این شخصیت همراه با پاره‌ای از عناصر آرکائیک (archaic) به خواننده اجازه می‌دهد که بر شانه‌های ذوق سلیم خود تصویری از «روح حافظ» را از لابه‌لای خطوط چهرهٔ راوی ترسیم کند.

۲. زاویه دیدِ (point of view) این داستان گاه به صورت اول شخص (first person point of view) و گاه به صورت سوم شخص (third person point of view) در تغییر است.

۳. بیش‌تر بخش‌های داستان در شیراز، حافظیه و کوچه پس‌کوچه‌های قدیمی سپری می‌شود و اگرچه با هاله‌ای از گرفتگی و تیرگی همراه است، مکانِ رخ‌دادنِ حوادث با طرح داستان هماهنگی کامل دارد:

«کوچه پس‌کوچه‌های قدیمی شیراز هنوز هم به هوای دل کوچه پس‌کوچه‌های سحرگاه 'ابواسحاق' به بهار و پاییز 'شجاع' خانه و پنجره‌های قدیمی دارند» (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۱۷).

٤. زمان در داستان شرق بنفشه خطی و تقویمی نیست. اگر تقسیم‌بندی مندنی‌پور را در انواع زمان روایت بررسی کنیم[۱] متوجه می‌شویم که «زمان داستانی» بهترین انتخاب در تشخیص زمان روایت شرق بنفشه است. به این ترتیب «ما مجازیم که در داستان حتی اگر روایت را کلاً به زمان گذشته انتخاب کرده باشیم، در لحظه‌هایی آن را به زمان حال برگردانیم» (مندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۲۲).

۵. در پس‌زمینهٔ شرق بنفشه، رنگ نیز نقش مهمی در رمزآلودکردن فضای داستان ایفا می‌کند. عنوان داستان در القای این مفهوم بی‌تأثیر نیست، مثلاً نقطه‌های رمزی ذبیح رنگ بنفش دارد؛ بنفشی که بنفشه‌ها آن را می‌شناسند:

«زیر بعضی از حرف‌های کلمه‌های کتاب نقطه‌ای گذاشته شده. نقطه‌ها به رنگی میانه بنفش و نیلی بودند، رنگی که فقط بنفشه‌ها می‌شناسند» (همان، ۱۳۸٤: ۹).

حتی نام یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، یعنی ارغوان، هم این رنگ را القا می‌کند. به هر روی نویسنده کوشیده است با ابزار «رنگ» به نوعی «آنِ داستانی» را به متن منتقل کند[۲] (همان، ۱۳۸۹: ۱۷۳).

در بخش بعدی مقاله ضمن طرح برجسته‌سازی‌های ادبی از دیدگاه لیچ و تشریح آن، به نمونه‌هایی از نثر داستانی شرق بنفشه اشاره می‌شود. این الگو به‌خوبی هنر نویسندگی مندنی‌پور و توفیق او را در قالب فرم زبان نشان می‌دهد.

۳. برجسته‌سازی ادبی (literary foregrounding) بر مبنای چهارچوب زبان‌شناختی لیچ

برجسته‌سازی عبارت است از قواعد و ساختارهایی که زبان را از حالت معمول خارج و به‌گونه‌ای آن را برجسته می‌کند. برجسته‌سازی به دو شکل صورت می‌گیرد؛ اول روش هنجارگریزی (defamiliarzation) است، یعنی قواعد حاکم بر زبان معیار دچار انحراف شود و دوم توازن (parallelism) است، یعنی قواعدی به قواعد حاکم بر زبان معیار اضافه شود. البته باید برای هنجارگریزی و توازن محدودیت قائل شد؛ بدین معنا که این دو تا حدی می‌توانند پیش روند که قابل درک باشند و ارتباط مختل نشود (Leech, 1969: 56-62).

عناصر برجسته‌سازی باید از لحاظ معنایی (اشاره به یک معنای کلّی) و جایگاه متنی (حضور در جایگاه‌هایی که از لحاظ متنی اهمیت دارند) ثبات داشته باشند. بنابراین، برجسته‌سازی در صورتی اهمیّت می‌یابد که نتیجهٔ معنایی واحدی را به دنبال داشته باشد و طرح‌بندی الگوها و شیوهٔ استفاده از آن‌ها منجر به خلق هنر کلامی شود (Hassan, 1989: 101).

به علاوه، از نظر موکاروفسکی کاربرد زبان ادبی حداکثر برجسته‌سازی پاره‌گفتار را شامل می‌شود. بنابراین، برجسته‌سازی همزمانِ همهٔ اجزای یک اثر غیر قابل تصور است. زیرا برجسته‌سازی در قیاس با اجزای دیگر معنا می‌یابد. لذا، برجسته‌سازی کلّی و همزمان همهٔ اجزا را در یک سطح قرار می‌دهد. درحقیقت، برجسته‌سازی دیگر در این حالت رنگ می‌بازد (Mukarovsky, 1932).

اگر برجسته‌سازی حالت تقلید و تکرار به خود بگیرد یا مانع ارتباط گوینده و خواننده شود، نقش اساسی خود یعنی خلاقیّت ادبی را از دست می‌دهد. بنابراین، در برجسته‌سازی باید دو اصل مهم زیبایی‌شناختی و رسانگی زبان (communication)، که دو اصل اساسی در هر کاربرد زبانی است، درنظر گرفته شود (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۱۲-۱۳). فرایند برجسته‌سازی با «گذر از زبان به ادبیات تحقّق می‌یابد و عکس آن یعنی کاربرد مواردی از ادبیات در زبان معیار تحت فرایند خودکارشدگی (deautomatization)[۳] قرار می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/ ٤٥).

لیچ، پیش از اشاره به انواع هنجارگریزی، به بررسی ساختار زبان پرداخته و آن را به دو گونهٔ عادی و خلّاقانه بخش کرده است. در گونهٔ عادی، خالق اثر از امکانات و قابلیت‌های سنّتی استفاده می‌کند و در گونهٔ خلّاقانه، فراتر از محدودیت‌های ادبی قلمرو تازه‌ای را جست‌وجو می‌کند. با این تفاسیر، برجسته‌سازی در گونهٔ خلّاقانه جای می‌گیرد. او این نوع اختیارات را بررسی کرده و با ارائهٔ الگوی ذیل بر آن است که بررسی زبان در دو سطح صورت و معنا کافی نیست و باید سه سطح اصلی زبان یعنی معناشناسی (semantics)، صورت (form) و تحقّق صوری (realization) مدّنظر قرار گیرد (Leech, 1969: 36-38).

سطوح زبان از دیدگاه لیچ (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/ ٤٥)

معنی‌شناسی	صورت	تحقّق صوری
معنی (صریح یا ضمنی)	دستور و واژگان	دستگاه واجی دستگاه خطی

به نظر لیچ، این طرحِ سه‌لایه‌ای می‌تواند مواردی را توجیه کند که در طرح‌های دولایه‌ای صورت و معنی مبهم می‌ماند؛ مواردی از قبیلِ:

الف) هم‌آوایی: تلفّظ یک‌سان و صورت متفاوت؛ مانند قلب (ناسره) و قلب (دل)؛

ب) چندآوایی: صورت یک‌سان و تلفّظ متفاوت؛ مانند «و» (/va/ و /o/)؛

پ) هم‌معنایی: صورت متفاوت و معنی یک‌سان؛ مانند «ساحل» و «کرانه»؛

ت) چندمعنایی: صورت یک‌سان و معنی متفاوت؛ مانند «آهو» در معنای عیب و نقص یا غزال.

برجسته‌سازی در این سطوح سه‌گانه عمل می‌کند و سبب ایجاد گونه‌های متفاوت می‌شود. برجسته‌سازی باید دو شرط داشته باشد؛ شرط اوّل انسجام برجسته‌سازی است که طبق آن عناصری که برجسته‌سازی شده‌اند در کلّ متن با یک‌دیگر ارتباط پیدا می‌کنند و درحقیقت، نوعی انسجام در کلّ متن و بین عناصر برجسته‌سازی‌شده ایجاد می‌شود. شرط دوم قابلیت تفسیر (interpretation) بافت زبان‌شناختی است که عناصر برجسته‌سازی‌شده در آن شکل می‌گیرند. عناصر برجسته‌سازی‌شده باید قابلیت تفسیر متن را نیز به همراه داشته باشند، چراکه بدون این امکان، درک متن به‌خوبی صورت نمی‌گیرد (Leech, 1965: 66-75).

برجسته‌سازی شاملِ هنجارگریزی و توازن می‌شود که هریک از این دو چند زیرمجموعه دارند. در ادامه انواع هنجارگریزی و توازن به همراه تحلیل نمونه‌هایی از متن

شرق بنفشه بررسی می‌شود. برای پرهیز از اطالهٔ کلام، مثال‌های هر بخش ذیل عناوینِ نظری پژوهش مطرح شده است.

۱.۳ هنجارگریزی

هنجارگریزی «انحراف از قواعد حاکم بر زبان معیار و گزینش عنصری نامتعارف از میان امکانات بالقوهٔ زبان است» (ibid, 1969: 61). با وجود این، هرگونه انحراف از قواعد زبان معیار را نمی‌توان هنجارگریزی نام داد؛ زیرا گروهی از این انحراف‌ها فقط باعث ایجاد ساختی غیردستوری می‌شود و دیگر خلّاقیت هنری محسوب نمی‌شود. لیچ برای متمایزکردن هنجارگریزی از هرگونه انحراف از زبان، چند ویژگی را در این باره در نظر می‌گیرد:

الف) هنجارگریزی باید بیان‌کنندهٔ مفهومی خاص باشد؛

ب) هنجارگریزی باید مفهومی را بیان کند که مدّنظر نویسنده باشد؛

ج) هنجارگریزی باید از نظر مخاطب و خواننده نیز بیانگر مفهومی خاص باشد.

رقیه حسن (Hassan, 1989: 94) نیز هنجارگریزی را نوعی گریز از هنجارهای موجود در متن می‌داند و بر آن است برای بررسی معنا در کلام هنجارگریز و مطالعهٔ اهمیت هنجارگریزی در ادبیات بهتر است ارتباط صورت‌های هنجارگریز با نظام زبان بررسی شود. درحقیقت، ادبیات را نمی‌توان با اِرجاع به الگوهای منفرد و مجزّای زبانی تعریف کرد.

در الگوی لیچ (Leech, 1969: 42-52) هنجارگریزی به هشت گونهٔ واژگانی، نحوی، واجی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی، و تاریخی تقسیم شده است که در ذیل شرح داده خواهد شد.

۱.۱.۳ هنجارگریزی واژگانی

هنجارگریزی واژگانی ابداع واژه‌های جدید است که برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت‌واژه‌ای زبانِ معیار صورت می‌گیرد. درحقیقت، همان‌گونه که لیچ (ibid: 42) و شرت (Short, 1996: 45) بیان کرده‌اند آن‌چه در ساخت‌واژه با عنوانِ «نوواژه» (neologism) مطرح می‌شود، گونه‌ای از هنجارگریزی واژگانی است.

هنر مندنی‌پور در ساخت واژه‌های بدیع در نمونه‌های ذیل مشاهده می‌شود:

خرقه و تن شفاف مستامستِ عطر گل‌های صحرایی که از دروازه‌قرآن به شیراز می‌آمدند (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۱۹).

آمدنا دورادور مواظبت هستم (همان: ۲۰).

طره‌پیچ افتاد، شد طناب دار شب‌پره (همان: ١٦).

خوشا که گرم گو و گفت شده‌اند، نمی‌روند (همان: ٣٦).

۲.۱.۳ هنجارگریزی نحوی

هنجارگریزی نحوی جابه‌جایی عناصر سازندهٔ جمله و گریز از قواعد نحوی زبان هنجار است. گریز از آرایش واژگانی بی‌نشان زبان، حذف یا کاربرد نابه‌جای عناصر زبانی، تطابق ندادن عناصر سازندهٔ جمله، و کاربرد فعل لازم با مفعول صریح از موارد هنجارگریزی نحوی است (Leech, 1969: 45).

در شرق بنفشه جابه‌جایی اجزای جمله با بسامد زیادی به‌چشم می‌خورد. گاهی نقل قول‌های شیخ و گاهی عامیانگی زبانِ دیگر شخصیت‌ها در این قسمت سبب تغییر در بافت جمله‌ها می‌شود:

مرادت نمی‌دهد این سنگ. از آن‌که باید نیاز بطلب که این سنگ جا می‌شود زیر باران (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۳۱).

او را چرخان‌چرخان که دیدند، خندیدند مردمان. پریشان شد موی بلندش (همان: ۲۷).

نماز شام غریبان پنهان می‌کند از چشمشان تن را (همان: ۳۳).

بدم می‌آید از این دست‌های بی‌معجزه‌ام (همان: ۱۵).

گاهی این جابه‌جایی اجزای جمله به ضمایر نیز منتقل می‌شود. در بیش‌تر نمونه‌های این داستان ضمیرها به پایان فعل اضافه می‌شود:

سال‌ها بود توی خانه‌مان بود. گاهی دیده بودمش. بزرگ است. انداختمش توی قفس یک قناری که خیلی وقت‌ها پیش داشتیم (همان: ۱۹).

از پشت پنجره می‌دیدمتان (همان: ۲۵).

تا قلبش سر سوزنی زهر بچشد، دیگر نمی‌بینیش (همان: ۳٤).

همچنین بیان رمانتیک نویسنده از عشق دو دلداده سبب شده است که برای موزون‌شدن کلام، فعل‌ها بی‌قرینه یا باقرینه حذف شود:

معشوق چنان می‌نماید که انگار سرگشتگی وظیفهٔ عاشق است و دیگران هم (همان: ۱۸).

نه نعمت فراق برایتان می‌ماند نه امید وصال (همان: ۳٤).

۳.۱.۳ هنجارگریزی واجی

هنجارگریزی واجی گریز از قواعد آوایی زبان معیار و استفاده از آوایی است که در زبان معیار به‌کار نمی‌رود.

با توجه به این‌که مندنی‌پور از آرکائیسم متعادلی در داستان استفاده کرده است، هنجارگریزی واجی در این متنِ او وجود ندارد.

۴.۱.۳ هنجارگریزی نوشتاری

در این نوع هنجارگریزی تلفّظ واژه تغییری نمی‌کند، ولی مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه افزوده می‌شود. در شعر ذیل از کیومرث منشی‌زاده، هنجارگریزی نوشتاری، با تداعی چکه‌کردن قطره‌های آب، مشاهده می‌شود:

که خون خروس‌های جنگی را چ
ک
ه
چ
ک
ه بر خاک می‌ریزد
(تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱٦۰)

مندنی‌پور در نگارش متن داستان از علامت «...» در پایان برخی جمله‌ها استفاده کرده است. اگرچه این مشخصه دقیقاً با تعریف لیچ از هنجارگریزی نوشتاری متناظر نیست، اما در خواننده کشش بسیاری ایجاد می‌کند. در بسیاری از موارد، نویسنده خواننده را در متن مختار می‌کند تا خودش تصمیم بگیرد و حتی جاهای خالی را با تخیلش پر کند. به بیان دیگر، نویسنده سکوت می‌کند تا به مخاطب حق اندیشیدن بدهد:

مطمئن بودم این حرف فکر مرا در ذهن می‌شنوند. ولی... گفتم: 'نترسید، کی به فکرش می‌رسد که بر سر قبر محل دیدار دو عاشق باشد...' (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۲۰).

مردمان دورش جمع می‌شدند... خرد ز پیری من کی حساب گیرد، باز با صنمی ... دور دور می‌شدند ... و صدای جوان‌شده‌اش می‌آمد... (همان: ۲۲).

۵.۱.۳ هنجارگریزی معنایی

در این نوع هنجارگریزی، محدودیت‌های خاصّ همنشینی واژه‌ها، که بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان معیار وضع شده است، نقض می‌شود. صنایعی از قبیل کنایه، تشبیه، استعاره، مجاز، و تشخیص جز آن‌که به صورت سنّتی در صنایع بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند در چهارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۳۷). «درواقع هنجارگریزی معنایی به آن دسته روابط معنایی گفته می‌شود که به‌طور منطقی، ناسازگار و یا از جهاتی متناقض به‌شمار می‌آیند» (Short, 1996: 43).

انواع این تکنیک‌ها به‌ویژه تشبیه‌های غریب، تشخیص و استعاره در زبان روایی مندنی‌پور منعکس شده است. مخیّل‌شدن این نثر داستانی محصول کاربرد این صنایع ادبی است:

ـ تشبیه:

یک گلدان می‌شوم که نقش چشم‌هایت روی آن کشیده شده. پیشانی‌ات مثل ماه است که وقتی عصر باران آمده و ابرها رفته‌اند، درآمده (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۱۱).

صدایش مثل غزلی بود، قافیه‌اش، ردیفش آه (همان: ۱٤).

بچه‌ها مثل جغجغه‌های ساقط، روی سنگ‌های صیقلی کنار پلکان سُر می‌خوردند (همان: ۲۵).

صدایش صدای ترک‌خودن استخوان است زیر خاک (همان: ۲۸).

ـ تشخیص:

وقتی به پهلو می‌خوابی، رو به دیوار نخواب، من به چشم‌هایم نجیب‌بودن را یاد داده‌ام (همان: ۱٦).

رندی هم به جان شیدایت واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمانت خرقه بسوزانند (همان: ۸).

مرگ به شما می‌خندد. چشم همه را می‌بوسد. دست همه را می‌گیرد و به آنان که دعوتش می‌کنند می‌خندد (همان: ۳٤).

ـ استعاره از معشوق:

کاش هیچ‌وقت در بهار، بهار کسی نمی‌مرد (همان: ۲۰).

ـ استعاره از صورت معشوق:

فقط به قرص ماهت نگاه می‌کنم (همان: ۱٦).

۶.۱.۳ هنجارگریزی گویشی

هنجارگریزی گویشی به‌کاربردن ساخت‌هایی از گویش منطقه‌ای یا اجتماعی خاصّی است که در زبان معیار استفاده می‌شود (Leech, 1969: 49). نویسنده در برخی از داستان‌های مجموعهٔ شرق بنفشه و حتی آثار دیگرش از لهجهٔ شیرازی و پاره‌ای از اصطلاحات محلی استفاده کرده است تا در این زمینه نیز طبع‌آزمایی کند، اما در متن حاضر این هنجارگریزی منعکس نشده و گفت‌وگوی شخصیت‌ها در قالب زبان معیار شکل گرفته است.

۷.۱.۳ هنجارگریزی سبکی

هنجارگریزی سبکی گریز از گونهٔ نوشتاری زبان معیار و استفاده از واژگان یا ساخت‌های نحوی به‌کار گرفته‌شده در گفتار است. «در هر زبان، گونه‌های کاربردی و سبک‌های متفاوتی وجود دارد که موقعیت‌های متفاوت اجتماعی در گفتار یا نوشتار مورد استفاده قرار می‌گیرد» (مدرسی، ۱۳٦۸: ۱۱۵). بنابراین هنگامی‌که با به‌کاربردن تنوّع‌های سبکی از لایهٔ اصلی، یعنی گونهٔ نوشتاری زبان معیار، گریز صورت بگیرد هنجارگریزی سبکی تحقق می‌یابد (Leech, 1969: 50).

دیشب که آمدی کنار پنجره، ندیدی مرا توی تاریکی (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۱٦).

از چشم‌هایش یک سرمایی می‌آید تو خونم (همان: ۲۳).

بلند شدی رفتی آب بخوری. صدای ریختن آب توی لیوان، نصفه شبی، پیچید توی شهر (همان: ۱۷).

۸.۱.۳ هنجارگریزی تاریخی

هنجارگریزی تاریخی گریز از گونهٔ زمانی زبان هنجار و استفاده از صورت‌هایی است که کاربردشان در گذشته معمول بوده است ولی امروز جزو واژگان یا ساخت‌های نحوی مرده به‌حساب می‌آیند.

هنجارگریزی تاریخی داستان شرق بنفشه در زبان شیخ راوی منعکس شده؛ زیرا این شخصیت از قعر تاریخ شاهد عشق‌ورزی ذبیح و ارغوان است. در مثال‌های اول و دوم آرکائیسم در فعل‌ها و در مثال سوم در واژگان دیگر منعکس شده است:

گوش کن صدای پای آب! آب بپاش در کوچه تا باز 'خضر' در آید. کشتی سوراخ کند، کودکی بکشد، دیواری برآورد (همان: ۱۸).

بُوَد که دلت اندکی مشغول دو سه حرف عشق گردد (همان: ۳۱).

آن‌ها که مجبورت می‌کنند مفاعیلن مفاعیلن حفظ کنی نبّاشان گورهای پوکند (همان: ۱۸).

لیچ (Leech, 1969: 74) علاوه بر هنجارگریزی به‌مثابهٔ یکی از نمونه‌های برجسته‌سازی به توازن نیز اشاره و این دو فرایند را از یک‌دیگر متمایز کرده است. او با توجه به تمایز سنّتی اروپایی میان صناعات بدیع لفظی (schemes) و صناعات بدیع معنایی (tropes) انواع توازن را در چهارچوب صناعات بدیع لفظی و هنجارگریزی را از صناعات بدیع معنایی می‌داند.

۲.۳ توازن

توازن به شباهت دو قسمت از متن اشاره دارد که به دو صورت ساختاری (structural parallelism) و معنایی (semantic parallelism) تعریف می‌شود. توازن ساختاری بین دو بخش از متن برقرار می‌شود که ساختاری مشابه دارند؛ مثلاً هر دو عبارت اسمی و متعلق به یک طبقهٔ دستوری باشند. توازن معنایی بین دو بخشی از متن ایجاد می‌شود که از نظر مؤلفه‌های معنایی متشابه یا متقابل باشند (Fabb, 1997: 137).

۱.۲.۳ توازن ساختاری

در توازن ساختاری جمله‌ها دارای عبارات مشابه یا طبقات واژگانی یک‌سانی هستند و از نظر ترتیب قرارگرفتن اجزای جمله با هم مطابقت دارند و نقش یک‌سانی را ایفا می‌کنند. البته این به معنای تشابه کامل نیست و قطعاً تفاوت‌های جزئی وجود دارد. توازن ساختاری در سه سطح واج، ساخت‌واژه، و نحو صورت می‌پذیرد (ibid: 137- 138). در ادامه به انواع توازن ساختاری اشاره شده است.

۱.۱.۲.۳ توازن ساختاری در سطح واج

در توازن ساختاری در سطح واج، جمله‌ها توالی یک‌سان واجی دارند که فب (ibid: 39). آن را توازن در الگوی آوایی (sound-pattern parallelism) نام داده و این نوع توازن را شبیه وزن و الگوسازی آوایی دانسته است. توازن ساختاری را می‌توان معادل واج‌آرایی در بدیع

سنتی تعریف کرد. مندنی‌پور از این تکنیک زبانی بیش‌تر در زمینهٔ هماهنگی مصوت‌های کوتاه بهره برده است:

جزهٔ غبارِ نشاط گرفته از آفتابِ بهاری بلند شد (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۲٤).
بهتر آن‌که نازِ نرگس‌هایِ نزدیک‌بینِ بی‌افق را خرید (همان: ۱۱).

۲.۱.۲.۳ توازن ساختاری در سطح ساخت‌واژه

توازن ساختاری مربوط به ساخت‌واژه شامل توازن در اجزای واژگان یا تکواژهاست. این توازن مشابه توازن نحوی است به‌گونه‌ای که تکواژهای درنظر گرفته‌شده می‌توانند منتقل‌کنندهٔ اطلاعات نحوی باشند و اغلب تکواژهای تصریفی را شامل می‌شوند. ساختار مشابه واژگان، مانند آن‌چه با عنوان سجع و جناس قرار می‌گیرد، در ایجاد توازن ساختاری در سطح ساخت‌واژه مؤثر است.

فب (Fabb, 1997: 152) موارد ایجاد توازن واژگانی را این‌گونه بخش‌بندی می‌کند:

الف) دو واژه ممکن است مرجع مشابه داشته باشند؛

ب) دو واژه ممکن است به‌مثابهٔ بخشی از یک کل به هم مرتبط باشند؛

ج) دو واژه ممکن است به گسترهٔ معنایی مشابهی تعلق داشته باشند؛

د) دو واژه ممکن است متضاد باشند.

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، اگرچه متن داستان شرق بنفشه با پس و پیش شدن اجزای جمله تا حد زیادی آهنگین شده است، لیکن مندنی‌پور از آرایه های لفظی بدیعی مانند جناس یا سجع کمتر استفاده کرده است:

سپرد به جوانی‌خُرد خِرد و راز ندیده که فقرش نمی‌گذارد تلخی شهود جسم را بر هزار و یک بستر بچشد (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۱٤).
می‌سوزم از تو و می‌ترسم از خودم (همان: ۲۸).

۳.۱.۲.۳ توازن ساختاری در سطح نحو

معمول‌ترین توازن ساختاری توازن در سطح نحو است. توازن نحوی تشابه ساختاری بین دو بخش از متن را به روش‌های ذیل امکان‌پذیر می‌کند:

ـ هر بخش از متن شامل عبارات و واژگانی است که به یک طبقه تعلق دارد؛

ـ عبارات متناظر روابط معنایی و دستوری یک‌سانی دارند؛

ـ عبارات متناظر، در هر دو بخش متن، آرایش یک‌سانی دارند (Leech, 1969: 62-66).

توازن ساختاری در سطح نحوی تا حد زیادی با آرایهٔ موازنه در بدیع سنتی ادبیات پارسی مشابه است.

وصال سمت ابد است و فراق سمت ازل (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۱۸).

خاک قبرستان کجا و کفش‌های شما کجا؟ (همان: ۱۵).

مکان‌ها و زمان‌ها حجاب‌اند. حرف‌ها و وصال‌ها حجاب‌اند (همان: ۱۷).

۲.۲.۳ توازن معنایی

توازن معنایی بین دو بخش از متن یافت می‌شود که از نظر معنایی مشابه باشند. دو نوع بسیار متداول توازن معنایی تشابه معنایی و تضاد معنایی است. توازن معنایی بیش‌تر در نتیجهٔ توازن واژگانی ایجاد می‌شود. در این صورت رابطهٔ معنایی بین دو واژه تعیین‌کنندهٔ رابطهٔ معنایی بین دو بخش از متن است که آن دو واژه را در خود جای داده‌اند. اگر تفاوت دو بخش از متن، تنها در وجود دو واژهٔ متفاوت باشد یا به عبارت دیگر، متن دربرگیرندهٔ آن دو واژه دارای توازن نحوی باشد، می‌توان گفت که متن توازن واژگانی دارد. توازن واژگانی جفت‌واژه‌های متضاد را نیز شامل می‌شود (Fabb, 1997: 139-142). در ذیل به انواع توازن معنایی اشاره می‌شود:

۱.۲.۲.۳ توازن معنایی حاصل از تشابه معنایی

واژه‌هایی که متعلق به گسترهٔ معنایی مشابهی است در این دسته قرار می‌گیرند. توازن را می‌توان با صنعت تناسب در بدیع مقایسه کرد:

تا سحرگاه درویشانی زلال‌تن که آمده بودند خرقه گرو بگذارند، در میخانه غوغا می‌کردند (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۳۳).

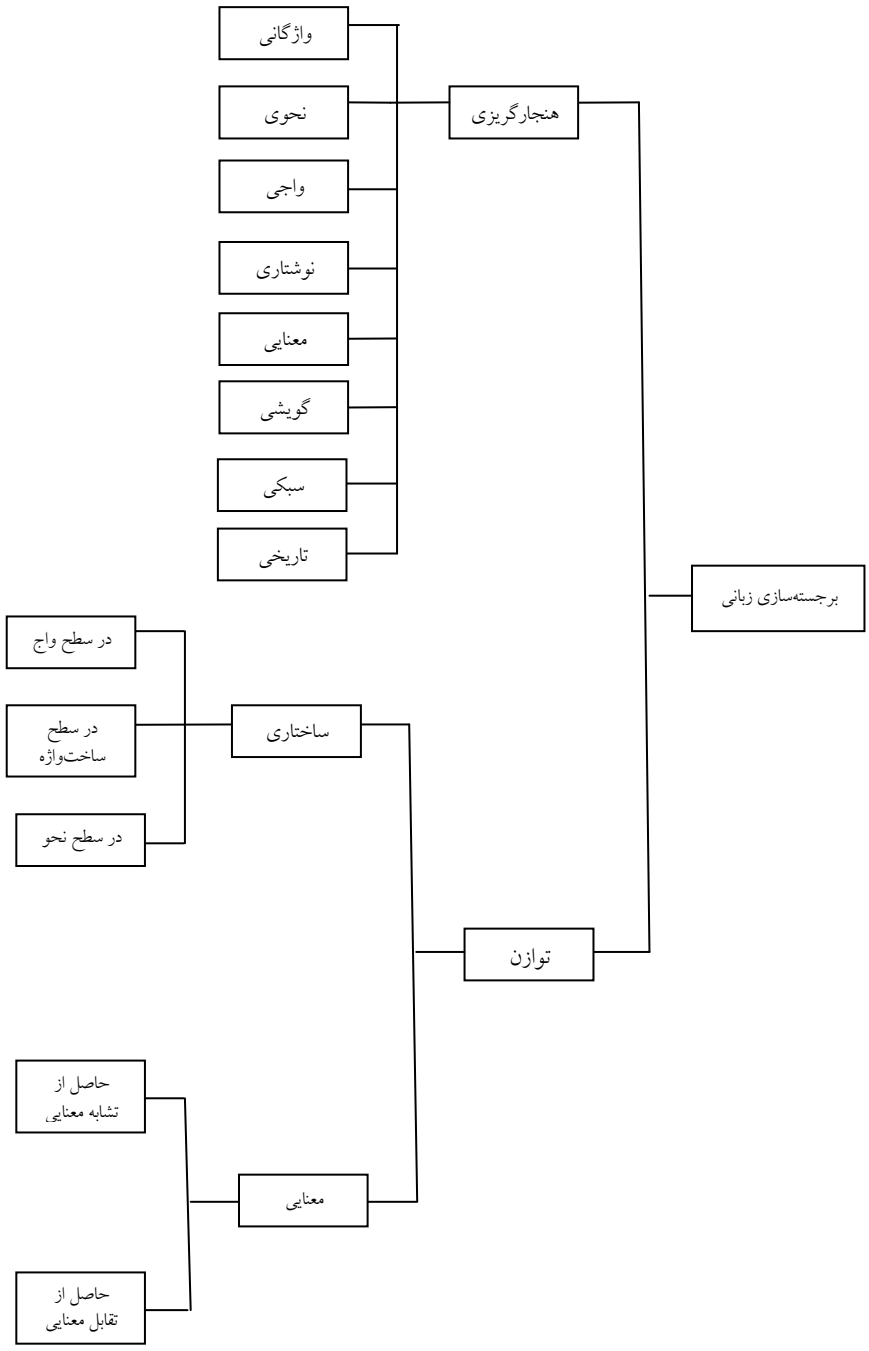
هالهٔ پر سیاوشان، حنا، سدر، زردچوبه ... کنارش بود (همان: ۱۷).

۲.۲.۲.۳ توازن معنایی حاصل از تقابل معنایی

در این نوع توازن، در دو یا چند بخش از متن واژه‌هایی به‌کار رفته است که در تقابل یا تضاد با هم قرار می‌گیرند. بسامد این مشخصه در مقایسه با مورد پیش در داستان کم‌تر است.

اما از نفس آن خام، سپیدی موهایم، مو به مو به یاد سیاهی شباب می‌افتاد (همان: ۱٤).

نه نعمت فراق برایتان می‌ماند نه امید وصال ... (همان: ۳٤).



نمودار انواع برجسته‌سازی‌های زبانی بر مبنای نظریهٔ لیچ

۴. تحلیل برجسته‌سازی‌های زبانی شرق بنفشه

مندنی‌پور از آن دست نویسندگانی است که با به‌کارگیری قابلیت‌های گوناگون زبانی اعم از امکانات صرفی ـ ساختی، زبان و همچنین تسلط به گونه‌های متفاوت روایتی، خواننده را به‌شدّت مجذوب اثرش می‌کند. نویسنده برداشت تازه‌ای از «عشق» را در دنیای معاصر عرضه می‌کند که حتی شکل‌گیری آن هم در سایهٔ رمز و راز معنا می‌یابد.

مندنی‌پور «در کنار تسلط بر زبان، به‌مثابهٔ ابزار انتقال داستان، از تسلطی که یک شاعر باید بر زبان داشته باشد نیز برخوردار است» (بیات، ۱۳۸۷: ۲۷۲–۲۷۳). به‌راحتی اجزای جمله‌ها را جابه‌جا می‌کند تا وزنِ شعروارگیِ داستان را سنگین‌تر کند. در این ساحت، عاطفهٔ زلالی که در سراسر درون‌مایهٔ شرق بنفشه موج می‌زند به بهترین شکل نمود پیدا می‌کند تا جایی که مخاطب، حتی با خواندن بخش‌هایی اندک از این داستان، درگیر عشق ذبیح و ارغوان می‌شود.

کارکرد و اغراض برجسته‌سازی‌های زبانی در موارد ذیل خلاصه می‌شود:

جابه‌جایی اجزای جمله با بسامد زیاد، خصوصاً تقدیم فعل‌ها، فقط برای القای فضای شاعرانه نیست؛ در تغییر زبان راوی، هنگامی‌که ذبیح سخن می‌گوید این حرکت کلمات عامیانگی زبان را برجسته‌تر می‌کند. به عبارت دیگر مندنی‌پور با دو هدف کاملاً متفاوت با اجزای جمله بازی می‌کند:

۱. انتقال فضای آرکائیک و شعرگونه که در زبان شیخ راوی متجلی می‌شود که خود سبب برجسته‌نمایی سخن نویسنده شده است؛

۲. نشان‌دادن دنیای معاصر و سادگی زبان روزمره که در زبان ذبیح یا دیگرشخصیت‌ها نمود پیدا می‌کند.

> کاشکی شمشیر و نیزه داشتم حمله می‌کردم بهش (مندنی‌پور، ۱۳۸٤: ۲۱).
>
> دیشب آمدی خانهٔ ما. نشستی. من دوزانو جلوت نشستم. مار چشم دیدن ما را با هم ندارد انگار. حمله می‌کرد به میله‌های قفس (همان: ۲۵).

هنجارگریزی سبکی در شرق بنفشه در آمیزش زبان معیار و محاوره نمود می‌یابد و صمیمیت خاصّی به روایت می‌دهد. در این شرایط نویسنده این دو گونهٔ نوشتاری را چنان طبیعی به‌کار می‌گیرد که به هیچ وجه از ارزش اثر کاسته نمی‌شود.

در سطحِ هنجارگریزی واژگانی، ذهن خلّاق مندنی‌پور با ساخت ترکیب‌های جدید واژگانی نوآوری چشمگیری ایجاد می‌کند.

در بخش هنجارگریزی تاریخی، نویسنده با به‌کاربردن واژگان تاریخی موفق شده است در دل دنیای معاصر فضایی متفاوت از گذشته‌های دور بیافریند. وقتی شیخ راوی سخن می‌گوید، این موضوع کاملاً احساس می‌شود. گویی کالبد به‌هم پیوستهٔ راوی از دورادور دنیایی که با خواننده فاصله دارد به گفت‌وگو می‌پردازد:

هفتصد سال پیش هم، دهانی تلخِ صبوحی، همین نزدیکی‌ها، سوی همین آسمان، 'شاخ نبات' را نعره کشیده بود (همان: ۱۸).

اغلب آثار ادبی در بطن خود بخشی از هنجارگریزی معنایی را جای داده‌اند، اما بسامد این مشخصه‌ها در همهٔ کتاب‌ها یک‌سان نیست. باوجود این‌که در داستان شرق بنفشه با سبک داستانی مدرن مواجهیم، خلاقیت‌های تصویری‌ای را که نویسنده در تار و پود آن نشانده است به سهولت درک می‌کنیم. در این میان، صنعت تشخیص بیش‌ترین نقش را در مخیل‌کردن داستان ایفا می‌کند. شیخ راوی، که از دنیای ماورای دنیای ملموس ناظر عشق ذبیح و ارغوان است، با پدیده‌های گوناگون مثل گل‌ها و گیاهان درد دل می‌کند؛ گویی جان‌بخشی ابزاری است که بر رازوارگی داستان می‌افزاید:

به حافظیه بازگشتم. به بنفشه‌ها گفتم: 'شما چه می‌گویید؟ چه کنم؟' ... یکی با پیشانی بنفش و دو چشم زرد گفت: هیچ‌وقت ما را روی گور عاشقی نگذاشته‌اند. همیشه گل‌های سرخ، مریم‌ها، مریم‌ها، شاخه‌های مورد ... (همان: ۳۰).

روح تاک، برای تنهایی، سماع کُندَش را به سوی آسمان می‌پیچد (همان: ۳۶).

از میان انواع هنجارگریزی، گونه‌های واجی، نوشتاری، و گویشی در این داستان منعکس نشده است.

در پایان باید به این نکته اشاره کرد که «عشق‌ورزی» از مقوله‌هایی است که خود باعث اوج‌گرفتن کلام می‌شود و از دیرباز محل توجه بسیاری از نویسندگان و شاعران بوده است. هنوز پس از قرن‌ها انواع زبان‌ها عشق‌ورزیدن را ستایش می‌کنند؛ بی آن‌که مسبب ملال خاطر خواننده شوند. مندنی‌پور با وقوف به عظمت این موهبت الهی به ساختار زبان توجه خاصی کرده است تا روایتی شعرگون اما بدیع از زلالی عشقی پاک را به تصویر بکشد. حذف افعال بی‌قرینه یا با قرینه، انواع صنایع بدیعی و بیانی، جابه‌جایی اجزای جمله، همه و همه، دست به دست یک‌دیگر داده‌اند تا روایتگر عشق ذبیح و ارغوان باشند. به عبارت دیگر زبان خاص مندنی‌پور ابزاری است مؤثر در خدمت انتقال محتوا.

۵. نتیجه‌گیری

بخش زیادی از توفیق مجموعهٔ *شرق بنفشه* و چاپ‌های مکرر آن مرهون برجسته‌سازی‌های داستان‌ها در سطح زبانی است. مندنی‌پور با به‌کارگیری انواع هنجارگریزی‌ها به‌ویژه در سطح نحوی، معنایی، و سبکی و همچنین توازن، خصوصاً در سطح معنایی، زبانی موفق را در اثر خود به خوانندگان عرضه کرده است. او با درآمیختن زبان آرکائیکِ راوی با زبان معیارِ امروز و جابه‌جایی بیش از حد اجزای جمله نثر خود را تا حد زیادی به شعر نزدیک کرده است. زبان به‌کار گرفته‌شده در شرق بنفشه دقیقاً حال و هوای عشق‌ورزی پاک ذبیح و ارغوان را منتقل می‌کند؛ عشقی که با ممزوج‌شدن سخنان شیخی از دل تاریخِ در دنیای امروز شکل می‌گیرد. شاید اگر روایت شرق بنفشه در زبانی غیر از زبانِ به‌کار گرفته‌شده به رشتهٔ تحریر درمی‌آمد، تأثیرگذاری چندانی دربرنداشت.

پی‌نوشت

۱. مندنی‌پور «زمان» را به چهار نوع تقویمی، کیهانی، حسی، و داستانی تقسیم می‌کند و در هر یک معیارهای خاصی را مطرح می‌کند (← مندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۱٤–۱۲۳).

۲. لحظه یا لحظاتی، نازک‌بینی یا پیچشی، کشف، اختراع یا تلألویی و رازوارگی خاصی است در حیات انسانی یا زبان انسانی که دیگر داستان‌ها، یا به بیان دقیق‌تر داستان‌های معمولی، فاقد آن‌اند. آن داستانی معمولاً خلاف‌آمد مسیر معمول زندگی و خلاف‌آمدِ عادت‌های داستانی است (همان: ۱۷۳).

۳. خودکارشدگی فرایندی است که در آن عناصر زبانی به گونه‌ای به‌کار می‌روند که بیان موضوع جلب توجّه نمی‌کند.

منابع

بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: علمی‌فرهنگی.
تسلیمی، علی (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، تهران: آمه.
تسلیمی، علی (۱۳۸۷). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)*، تهران: اختران.
خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸). *حاشیه‌ای بر مبانی داستان*، تهران: ثالث.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٦۸). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱، تهران: سورهٔ مهر.
مدرسی، یحیی (۱۳٦۸). *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۹). *کتاب ارواح شهرزاد*، تهران: ققنوس.
مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸٤). *شرق بنفشه*، تهران: مرکز.

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

Hassan, R. (1989). *Language and Verbal Art*, London: Oxford University Press.

Leech, G. N. (1965). 'This Bread I Break': Language and Interpretation, in Review of English Literature. PP. 66-75.

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

Mukarovsky, J. (1932). 'Standard Language and Poetic Language', in Garvin, P. (ed.) *Prague School Reader in Esthetics, Literary Structures and Style*, Georgetown: Georgetown Press.

Short, M. (1996). Exploring the Language of poem, Plays and Prose, London and New York: Longman.