Literary Theory and Criticism
Year 7, Vol. 2, No. 14
Fall 2022 & Winter 2023
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2023.24190.2447
DOR:20.1001.1.24767387.1401.7.2.4.1
Received: 28/03/2023 Accepted: 13/04/2023

Poeticity and Its Functions in Fiction: A Cultural Reading of "Shargh-e Banafsheh"

Behzad Barekat[1]

Abstract

In his critical reading of Roman Jakobson's "poeticity", Yuri Lotman, interpreted the term as the outcome of a semiological dialog between linguistic and extra-linguistic elements which are not reduced to the surface-structural elements. It is in fact a deep-structure component that is potent enough to establish unconventional functions for poetry and reject the traditional distinctions between poetry and prose. This reading of poeticity offers a venure for fictional prose to reflect new horizons. The present article, through differentiating between poeticity and poeticalness in Mandanipour's "Shargh-e Banafsheh," looks into a number of salient socio-historical characteristics of Iranian culture as depicted in the short story.

Keywords: Poeticity, Poeticalness, Cultural Reading, "Shargh-e Banafsheh"

Extended Abstract

1. Introduction

The article intends, through differentiating between "Poeticity" and "Poeticalness" as put forward by Roman Jakobson, developed and modified by Roland Barthes, and finalized by Yuri Lotman, to investigate the socio-cultural effects of poeticity in Shahryâr Mandanipour's short story "The Orient of Violet" ("Shargh-e Banafsheh").

2. Theoretical Framework

The theoretical framework of the research is based on the author's elaboration and speculation on the differences between the two concepts of poeticity and poeticalness. As such, there is no preformulated or previously postulated theory to be followed in the article.

1. Associate Professor of English Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. **(Corresponding Author: behzadbarekat@yahoo.com)**

3. Methodology

The research is a case study that employs a speculative analytical method. Such a methodology is not based on mere information and citations but concentrates on a methodical contemplation and systematic development of the data provided by the corpora.

4. Discussion and Analysis

The article first discusses the development of the concept of poeticity in a way to serve the methodology for analyzing the short story. Second, by concentrating on the fictional elements and the socio-cultural norms and values related to the story, it tries to discover the embedded meanings of the short story and come to deep structures that provide the reader with the historico-cultural functions of the text. The focal concept to be discussed and analyzed is "love", which is one of the pivotal motifs in Persian literature, especially in mystical poetry. The textual progression of the short story takes place through various literary intertexts, the central of which ne is the sonnets (*ghazal*) of Hâfiz. In fact, the story is a contemporary reading of "love" as conceived by Hâfiz. The final goal of the analysis is, therefore, to find out the semantic, historical, and cultural relations that might exist between the traditional and modern interpretations of "love" in Persian literature.

5. Conclusion

From the very beginning, “The Orient of Violet” adopts a contradictory mode of narration as on the one hand it intends to conduct a historical analysis, and on the other, the primary intertext, i.e. the sonnets' world-view is essentially anti-historical. That is why the two characters' experiences of mystical love, turn out to be parodic, if not absurd. This proves that not only Persian fiction but Iranian culture in general is directed toward a path that is essentially different from that previously marched.

Select Bibliography

Barthes, R. 1953 (1972). *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Le Seuil.

Barthes, R. 1963. *Essais critiques*. Paris: Le Seuil.

Barthes, R. 1965. *Eléments de sémiologie*. Paris: Gonthier.

Eikhenbaum, B. 1925 (2010). “The Theory of the Formal Method” in *Poetica*. (42): 17-22.

Jakobson, R. 1933-34. “What is Poetry?” in *Language in Literature*: 247-263.

Lotman, Y. 1976 (2008). *Analysis of the Poetic Text*. D. B. Jhonson (trans.). California: University of California Press.

Riffaterre, M. 1978. *Semiotics of Poetry*. Indiana: Bloomington.

Shklovsky, V. B. 1972. *Mayakovsky and His Circle*. London: Dodd Mead.

Hayâti, Z & Seyyed Mohsen, H. M. 1386 (2007). *Az Hoviat-e Irani*. Tehran: Pazhouheshgah-e Farhang va Honar-e Eslami.
(*From the Iranian Identity*)

MandaniPour, S. 1377 (1999). "Shargh-e Banafsheh", *Shargh-e Banafsheh*. 8-36. Tehran: Markaz.
(*The Orient of Violet*)

How to cite:

Barekat, Behzad. 2023. "Poeticity and Its Functions in Fiction: A Cultural Reading of "Shargh-e Banafsheh"", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 14(2): 91-114. DOI:10.22124/naqd.2023.24190.2447

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI:10.22124/naqd.2023.24190.2447
DOR:20.1001.1.24767387.1401.7.2.4.1
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۴
صفحات ۹۱-۱۱۴

سال هفتم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، شماره پیاپی ۱۴
مقاله پژوهشی

«شعریت» و آفاق آن در داستان: خوانش فرهنگی *شرق بنفشه*

بهزاد برکت [۱]

چکیده

یوری لوتمان در بازاندیشی مفهوم «شعریت» رومن یاکوبسن، آن را برآیند نهایی گفتگویی نشانه‌شناختی میان مجموعه‌ای از عناصرزبانی و فرازبانی دانست که تقلیل‌پذیر به عناصری که یکسره در روساخت متن دیده می‌شوند و به آن نمایش شعری می‌دهند نیست، بلکه موجودیتی ژرف‌ساختی دارد و تجسم ظرفیت‌هایی است که شعر را از هویت مرسوم آن فرا می‌برد و به ساحاتی پیوند می‌زند که وظایف تازه‌ای را برای آن تعریف می‌کنند. این دیدگاه زمینهٔ تحولی گسترده را پدید آورد که از نخستین نتایج آن آزاد کردن «شعریت» از انحصار شعر و تسری آن به عرصهٔ نثر بود. از اینجاست که می‌توان از شعریت داستان سخن گفت که با به کار گرفتن ظرفیت‌های شعر در داستان، قابلیت‌های بسیار بدیعی برای آن فراهم می‌آورد، ضمن آنکه بازنمایی این بدایع، مرزهای شعر و نثر را برای همیشه جابه‌جا می‌کند. مقالهٔ حاضر ضمن تأکید بر تقابل «شعریت» و «شاعرانگی»، به استناد داستان کوتاه *شرق بنفشه* نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور، به کاوش در ظرفیت‌های «شعریت» می‌پردازد و جلوه‌هایی از این ظرفیت را در بازنمایی ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی فرهنگ ایرانی سراغ می‌کند.

واژگان کلیدی: شعریت، شاعرانگی، خوانش فرهنگی، *شرق بنفشه*

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران. behzadbarekat@yahoo.com

۱- مقدمه

طرح مبحث «شعریت»[1] به مطالعات صورت‌گرایان (فرمالیست‌ها) روس برمی‌گردد و ظرفیت‌های آن در وهلهٔ نخست با تلاش ساختگرایان برای درک نقش زبان در متن ادبی ارتباط دارد. ساختگرایی به‌عنوان نخستین نمود دیدگاه صورتگرا به زبان، در دهه‌های آغازین سدهٔ بیستم اقتدار بلامنازعی در بررسی‌های زبان‌شناختی داشت و تأثیری بلافصل و گسترده بر مطالعات ادبی گذاشت که نمود آنها دست‌کم در سه نظریهٔ ادبی صورتگرا، ساختگرا و پساساختگرا مشهود است. اعضای حلقهٔ فرمالیست‌های روس به مدد مطالعات زبان‌شناختی و البته خلاقیت خود به این ادراک رسیدند که بنیاد ظرفیت‌های متن ادبی در کارکرد زبان است. براین‌اساس، و به‌رغم نگاه ساخت‌محور که اولویت را به «نظام و قواعد زبانی» می‌دهد، توجه آنها، به سبب کارکردهای ادبیات، معطوف به «نقشی» شد که الگوهای واجی، واژی و نحوی در متن به عهده می‌گیرند.

عطف توجه به کارکرد زبان نظریه‌پرداز را وارد عرصه‌ای می‌کند که ساحت‌های آن تعیّن پیشینی ندارد و آفاق آن با توجه به مقتضیات، کوچک و بزرگ می‌شود، زیرا از یکسو سازه‌های آن در گسترهٔ متن و فرامتن فعال است که هریک ظرفیت‌های تعریف‌پذیر اما نامعین دارند، و ازسوی‌دیگر گفتگوی متن و فرامتن عرصه‌ای را پیش روی او می‌گشاید که وسعت آن هم‌ارز دغدغه‌های هر زمانمکان و میزان نوآوری نویسندگان آن است. نتیجه آنکه مفهومی که یاکوبسن با همفکری صورتگرایان روس در دههٔ دوم قرن بیستم ایجاد کرد و سال‌ها به جرح-وتعدیل آن پرداخت، در دهه‌های بعد زیر تأثیر آرای اندیشمندان سایر جهان ابعاد تازه‌ای پیدا کرد، و این مسیر کماکان گشوده است.

نظر به اینکه متن مورد بررسی در مقالهٔ حاضر یک داستان کوتاه فارسی است، از مجموعهٔ سوگیری‌های محتمل در رابطه با نقش شعریت، می‌توان به یکی از مباحثی پرداخت که در چرخش دههٔ چهل به پنجاه شمسی به‌دلیل ترجمهٔ کتاب *ادبیات چیست* ژان پل سارتر (۱۳۴۸) بر داستان‌نویسان ایرانی بسیار مؤثر افتاد. دقت در نشریات ادبی این سال‌ها حاکی از اهمیت این کتاب برای اهالی ادبیات است(۱). سارتر در این کتاب پس از تمهیدات لازم درباب تفاوت نثر و شعر، به این دریافت می‌رسد که «کلمه، در نثر، ابزار است اما در شعر، عین پدیده است». در این قول، مراد از نثر، نثر داستانی، و مراد از کلمه تمامیت کنش زبان است. وقتی شاملو می‌گوید «کلمات در شعر مظاهر اشیاء نیست بلکه خود اشیاء است [...] کلمه را بگذارید

1. Poeticity

و بگذرید، قناری را ببینید، حضور قناری را دریابید» (به نقل از حریری، ۱۳۷۲: ۹۰-۹۱)؛ یا وقتی سپهری می‌سراید که «واژه باید خودِ باد، واژه باید خودِ باران باشد» (۱۳۴۸: ۲۹۲)، هر دو بازتابی از سخن سارتر را ارائه می‌کنند. بدیهی است که ادراک شاعران نامبرده از نقش زبان در شعر، شاید محصول تماس مستقیم با آرای سارتر نباشد، اما غرض توجه به فضایی است که این دیدگاه در آن نمود پیدا کرد. یادآوری این واقعیت نیز ضروری است که بن‌مایهٔ این سخن برای شعر فارسی ناآشنا نیست، و در شعر کلاسیک فارسی دنبال شده است به‌گونه‌ای که جلوهٔ آن را بیش از همه در سروده‌های شاعران طرازِاولی چون سعدی و مولوی می‌توان دید که درعین‌حال نثرنویسان و ناظمان بزرگی نیز هستند. اما اهمیت این نگاه در دورهٔ معاصر در کاربرد نثر است که موضوع نوشتهٔ حاضر قرار گرفته است. نظر به اینکه پس از مشروطه و شکل‌گیری ادبیات داستانی، نثر، به‌تبع ساختار و عناصر داستان جدید، وظایف مشخص و بسیار متفاوتی از نثر ادبی کلاسیک برای خود تعریف کرد که اینجا و اکنون موضوع بحث نیست(۲) و به‌ناچار راهی را دنبال کرد که به مقتضیات تجدد در همهٔ سویه‌های آن پاسخ می‌گفت. نقش سیاسی و اجتماعی نثر برجسته شد و از آن اتحادی که میان نثر و شعر ادبیات کلاسیک وجود داشت، تنها «شاعرانگی»[1] نثر باقی ماند، که متن را تلطیف می‌کرد و به آن در حد ضرور امکان خیالپردازی می داد. «شاعرانگی» نثر، هرچند که با لایه‌های درونی متن پیوستگی‌هایی دارد، اساساً امری روساختی است که به قابلیت‌های زبان‌آورانه مربوط می‌شود. اما «شعریت»، کارکردی ژرف‌ساختی دارد و صرفاً نمودهای گونه‌گون آن در روساخت دیده می‌شود. تردیدی نیست که بی‌توجهی به تمایز عمیق و تعیین‌کننده میان شاعرانگی و شعریت، و باور به این فرض که این دو، مفهومی واحد با درجات مختلف هستند، ازیک‌سو اسباب بدفهمی‌های بسیار در خوانش متون داستانی فارسی شده، و ازسوی‌دیگر زمینه‌های متعددی از گسترش متن را از ادبیات داستانی دریغ کرده و امکان شکل‌گیری بدایع متعدد در داستان‌نویسی را از میان برده است. در ادامه، این بحث را می‌گشاییم.

۱-۱- پیشینه

در ارتباط با چارچوب نظری، بی‌شک تبیین حاضر پیشینه‌ای در مطالعات داخلی ندارد. درعین‌حال، نگارنده برای تدوین سیر تاریخی شعریت به‌گونه‌ای که در نوشتهٔ حاضر آمده‌است،

1. Poeticalness

هیچ بررسی مشابه خارجی را نمی‌شناسد. این نگاه حاصل بخشی از تأملات و تجربیات نگارنده در گذر سالیان است.

در ارتباط با داستان مورد بررسی هم معدودی پژوهش ارجمند وجود دارد که به کار ما ارتباطی ندارد، مگر مقالهٔ «بینامتنیت در *شرق بنفشه*، اثر شهریار مندنی‌پور» (حیدری و دارابی، ۱۳۹۱). نظر به اینکه «بینامتنیت» از مبانی کار ما در نوشتهٔ حاضر است، از برخی مستندات این مقاله استفاده کرده‌ایم.

۲- روش بررسی

مقالهٔ حاضر یک مطالعهٔ موردی[1] است که براساس «روش تحلیل نظرپردازانه»[2] صورت می‌گیرد. این نوع تحلیل، بنابه‌تعریف، نه نیازی به نقل داده‌های پیکرهٔ پژوهش دارد و نه فضایی برای این کار در اختیار دارد. بنابراین، ما به‌جز چند مورد ناگزیر، به داده‌ها یا اطلاعات خام ارجاع نمی‌دهیم، خواه پیکرهٔ اصلی که داستان کوتاه *شرق بنفشه* نوشتهٔ شهریار مندنی پور است، مدنظر باشد، خواه بینامتن‌های آن ازجمله *دیوان حافظ* موضوع بحث قرار گیرد. مفروض ما این است که خوانندگان محترم مقاله، *شرق بنفشه* را با دقت تام خوانده‌اند یا برای ارتباط با مقالهٔ حاضر خواهند خواند.

۳- «شعریت» چیست؟

رومن یاکوبسن در مقاله «شعر چیست؟» (۱۹۳۳-۱۹۳۴)، در پاسخ به انتقادی که صورتگرایان را معتقد به «خودبسندگی» هنر و به‌تبع، ادبیات می‌داند، توضیحی می‌دهد که نظر به اهمیت آن برای بحث حاضر، تمام قول را نقل می‌کنیم:

«نه تینیانوف، نه موکاروفسکی، نه اشکلوفسکی، و نه من، هرگز ادعا نکرده‌ایم که هنر خودبسنده است. آنچه همهٔ ما کوشیده‌ایم نشان دهیم آن است که هنر جزءِ جدایی‌ناپذیر ساختار اجتماعی، و مؤلفه‌ای است که در تعامل با سایر مؤلفه‌هاست اما خود، سیال و تغییرپذیر است، زیرا هم قلمرو هنر و هم رابطه‌اش با سایر مؤلفه‌های ساختار اجتماعی در یک سیلان دیالکتیکی مدام (مستمر) هستند. آنچه ما مدافعش هستیم، نه جداسری، بلکه خودسامانی کارکرد زیباشناختی است» (1933-34: 250-251).

1. Case study
2. Speculative analytical method

«خودسامانی»[1] وجه زیباشناختی در شعر، که صورتگرایان روس آن را نقش شاعرانه یا شاعرانگی می‌نامیدند، زیر تأثیر وجه دیگر زیباشناسی شعر یعنی هم‌تافتگی با ساختار اجتماعی، به‌تدریج کارکرد اجتماعی- فرهنگی گسترده‌تری پیدا کرد و در بازخوانی‌اش توسط نظریه‌پردازان، از مرزهای شعر گذشت. دو نظریه‌پرداز طرازِاول شعر زمینه‌های این کار را فراهم کردند: یوری لوتمان[2]، در همان منظومهٔ جغرافیایی اتحاد شوروی، بر مختصات فرهنگی شعریت تأکید کرد (1976)، و میشل (مایکل) ریفاتر[3] (1978) فرانسوی بر ویژگی‌های نشانه-شناختی شعر متمرکز شد. مدتی بعد، این مختصات دوگانه، به همت رولان بارت، نظریه‌پرداز جامع‌الاطرافی که به هر دو عرصهٔ فرهنگی و نشانه‌شناسی تعلق خاطر داشت، بینارشته‌ایِ نشانه‌شناسی فرهنگی را شکل داد (Vide. Barthes, 1985)، هرچند کمابیش همزمان، دو نظریه‌پرداز پیشین، به‌ویژه لوتمان، به‌طورمشخص به نشانه‌شناسی فرهنگ توجه کرده بودند.

وقتی بارت[4] *درجهٔ صفر نوشتار*[5] (1953) را می‌نوشت، به شکلی خلاقانه، مفهوم گسترش-یافتهٔ نقش شاعرانهٔ یاکوبسن را در منظومهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی، به مفهوم نوساختهٔ «نوشتار»[6] پیوند زد و بُعد بدیع و بسیار جالب‌توجهی به آن بخشید. این تحول او را ناگزیر ساخت که میان دو واژهٔ موردِاستفاده‌اش تمایزی ایجاد کند تا امکان تحقق نوآوری‌اش فراهم شود. در همین ارتباط ما نیز این تمایز را میان معادل های فارسی این دو اصطلاح قائل می-شویم و فاصله‌ای اساسی در کارکردهای «شاعرانگی» و «شعریت» می‌بینیم تا بستر لازم برای بررسی حاضر فراهم شود.

۳-۱- تعیّن شعریت در نوشتار و ابعاد فرهنگی آن

معدودی از داستان نویسان‌ایرانی، نه الزاماً با رهگیری تطور اندیشهٔ یاکوبسن در گفتگو با آرای دیگر نظریه‌پردازان غربی، بلکه بیشتر با تأمل در خُرد و کلان داستان‌های نوعاً اروپایی، به درک موجهی از مفهوم شعریت رسیدند. هوشنگ گلشیری از نخستین کسانی است که با دقت نظر خاصی بدعت‌های داستانی را نوعاً از راه ترجمه دنبال کرد و با عطشی که برای تجربه‌گری در عرصه زبان و فرم داشت -واقعیتی که در تنوع نوشتار آثارش محسوس است-

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Autonomy
2 . Lotman
3 . Riffaterre
4 . Barthes
5. Le degré zéro de l’écriture
6. l’écriture

کوشید علل و تأثیرات این بدایع را دریابد و در حد توان از آنها در داستان‌های خود بهره گیـرد. درعین‌حال او از اولین نویسندگانی است که به یادگیری روشمند داستان‌نویسی بـاور داشـت و با راه‌اندازی کارگاه‌های داستان‌نویسی، پیگیرانه و با تحمل همـهٔ موانـع و مـرارت‌هـا، داسـتان-نویسان جوانی را پروش داد که از نام‌آوران ادبیات داستانی ایران شدند و هریک به شـیوهٔ خـود این جریان را چند گام به جلو بردند. صرف اشاره به نام‌هـایی چـون عبـاس معروفـی، ابـوتراب خسروی و شهریار مندنی‌پور کفایت می‌کند. بزرگترین ویژگی این افـراد آن بـود کـه داسـتان-نویسی را علت وجودی خود می‌دانستند و برایشان کار تمام‌وقت بود. سویهٔ دیگـر ایـن دیـدگاه آن بود که نوشتن داستان، کوتاه یا بلند، محصول نهایی پروژهٔ تمام‌عیاری بود که می‌کوشـیدند ازهمه‌سو تمهیداتی برای تولید هرچه آبرومندانه‌تر آن فـراهم کننـد. چنـین بـود کـه در کنـار نوشتن داستان، به آسیب‌شناسی سیر ادبیات داستانی ایران هـم پرداختنـد و ازجملـه بـه ایـن ادراک رسیدند که یکی از ضعف‌های اساسی نویسندگان ایرانی فقر نظری آنهاست که به‌نـدرت باور داشتند دانش نظری به آنها کمک می‌کند تـا داسـتان‌هـای بهتـری بنویسـند. آنهـا مـی-اندیشیدند که پرداختن به دانش نظری وقت تلف کردن اسـت زیـرا فاقـد مهـارتی بودنـد کـه نظریه را بدل به داستان کند. درمقابل، نویسندگانی چون مندنی‌پور کوشـیدند ارتبـاطی میـان نظر و عمل ایجاد کنند و با افزایش روشمند آگاهی‌های لازم، بهتر و مؤثرتر بنویسند. بـی‌شـک نمی‌توان ادعا کرد که همگان به یک اندازه در این مسیر پیگیر بودند، امـا شـماری از آنـان کـه مصمم‌تر بودند ازجمله دریافتند که بنیاد امکان خلاقیت ادبی، ژرفکـاوی در کارکردهـای زبـان است. واژه «کارکرد»[1]، بیانگر آن است که زبان، منتزع از متن عمل نمی‌کند و آنچه فـرم ادبـی نامیده می‌شود به زبان آیخن‌باوم[2] «جلـوه‌ای از معنـای مـتن اسـت کـه در روسـاخت متجلـی است» (19 :1925). حتی می‌توان از این هم پیشتر رفت و به این دیدگاه اشکلوفسکی[3] اسـتناد کرد که جهان‌بینی هم تعین نهایی‌اش را در فرم داستان می‌یابد (vide. 1972).

کمی توقف کنیم و بر این اصل تأکید کنیم که در این مبحث تمـام اعتبـار و درعـین‌حـال پیچیدگی قضیه به نوع ادراک ما از نقش زبـان بـازمی‌گـردد، زیـرا صـرف اسـتناد بـه اهمیـت بنیادین زبان در شکل‌گیری متن ادبی، ابعاد کار را روشن نمی‌کند، از این‌رو شماری نظریه‌های ادبی مابعد صورتگرایی، توضیح و تبیین این امر را ازجمله وظایف اصـلی خـود دانسـتند. بـرای پیشبر بحث به سارتر بازگردیم و توضیح او را در تمایز میان زبان نثر و شعر پی بگیریم.

1. Function
2 . Eikhenbaum
3 . Shklovsky

رولان بارت، منتقد و نظریه‌پردازی است که مشارکت تعیین‌کننده‌ای در بازخوانی نظر سارتر دارد. او در کتاب *درجهٔ صفر نوشتار*، که درواقع واکنش به کتاب *ادبیات چیست* سارتر است، در برابر دوگانهٔ «زبان» و «سبک» سارتر، سه‌گانه «زبان»، «سبک» و «نوشتار» را قرار داد. برای سارتر، زبان پدیده‌ای اجتماعی است و نویسنده در عین تبعیت از کلیت قواعد زبان در آن دخل‌وتصرف‌هایی می‌کند و ازاین‌طریق سبک خود را شکل می‌دهد. سبک، در روایت «افق انتظارات»[1] روبرت یاس از اندیشه‌ای که هانس-گئورگ گادامر در کتاب *حقیقت و روش* دارد، به‌ناچار پدیده‌ای اجتماعی است[۳]. بحث گادامر که اساساً درباب جریان‌های فکری است چندان مستدل و مجاب‌کننده است که امروزه «امر بدیهی» فرض می‌شود، درنتیجه توجیه ادبی این تحلیل توسط یاس هم به همان اندازه متقن است. هم سارتر و هم بارت اجتماعیت سبک را می‌پذیرند، با این تفاوت که برای سارتر این غلبهٔ اجتماعی قدرت تحرک چندانی برای نویسنده باقی نمی‌گذارد و آنچه اصطلاحاً «سبک » نویسنده نامیده می‌شود درواقع فردی‌سازی ظرفیت‌های اجتماعی سبک است. برای بارت اما تبیین قضیه متفاوت است. او باور دارد که خلاقیت‌های نویسندهٔ «صاحب سبک»، به نوبهٔ خود مؤلفه‌ای در تعیین مرزهای «افق انتظارات» است و براین‌اساس این خلاقیت افق‌های پیشینی ندارد و مرز نمی‌شناسد. تفاوت میان این دو خوانش از «افق انتظارات» چنان تعیین‌کننده بود که به شکل‌گیری دو جریان فکری در ارتباط با نقش خلاقیت نویسنده و جایگاه سبک ادبی منجر شد، و این حکایتی است که همچنان موضوع بحث است. بارت مفهوم «نوشتار» را براین‌اساس ایجاد می‌کند. نوشتار/ اکریتور، شیوهٔ نگارش تازه‌ای است و سابقه‌ای ندارد؛ نویسنده، بن‌مایهٔ (موتیف) مکرر یا نه-چندان‌تازه را، در یک افق زبانی نو، آن‌گونه بازآفرینی می‌کند که به‌ناچار ادراک تازه‌ای از موتیف کهنه به‌صورت مضمون (تِم) ظاهر می‌شود، و آنگاه در گفتگوی این جهان-زبان نو، آرام‌آرام موضوع (سوژه) تازه‌ای پدیدار می‌شود. این یک فرایند خلاقانه مبتنی بر آگاهی پیشرونده است و از این‌رو نویسنده در آفرینش آن نیازمند دانش نظری وسیع است و صرف زبان‌ورزی‌های متعارف و تمرین‌های قصه‌گویی، امکان «نوشتار» را پدید نمی‌آورد. از منظری دیگر، مسیر طراحی‌شده توسط بارت از زبان به‌عنوان قرارداد اجتماعی شروع می‌کند، در سلایق اجتماعی تأمل می‌کند اما نهایتاً پیشنهاد خود را ارائه می‌دهد. روشن است که این طرح، با جزءنگری‌اش، نه‌تنها تصویر دقیق‌تری از فرایند آفرینش ادبی به دست می‌دهد، بلکه

1. Horizon of expectations

توضیح قابل‌قبولی از ظهور آن نگارش‌هایی دارد که عجالتاً پذیرفتهٔ سلیقهٔ عمومی نیست اما می‌تواند نمایشگر مسیر آیندهٔ ادبیات باشد.

در مقالهٔ چهارم از بخش اول *درجهٔ صفر نوشتار* با عنوان «آیا نوشتار شاعرانه وجود دارد؟» بارت تأکید می‌کند که تفاوت میان نثر و شعر جوهری نیست و مطالبی را دربارهٔ تاریخ شعر و نثر فرانسوی می‌گوید که برخی آز آنها به‌قیاس، تعمیم‌پذیر به تاریخ مشابه آن در زبان فارسی است. مثلاً وقتی آرتور رمبو را آغازگر شعر مدرن فرانسوی می‌داند معلوم می‌شود که چرا باید به‌قیاس نیما یوشیج را آغازگر شعر مدرن فارسی دانست(۴). بدیهی است که ایرانیان با مختصات زبانی و فرهنگی خود به چنین ادراکی در ارتباط با نیما رسیده‌اند اما در اینجا اعتبار سخن بارت برای ما از منظر مختصات نوشتار مدرن است که از جهاتی تمایز میان شعر و نثر را از میان برمی‌دارد. بارت تأکید می‌کند که شعریت به ساختار کلی زبان تعمیم می‌یابد و درنتیجه بازتاب آن در نثر هم دیده می‌شود.

در بیان نمونه‌های عملی، بارت از نویسندگان متعددی مثال می‌آورد اما به‌منظور تأمین اهداف این مقاله مناسب‌تر آن است که یازده سال جلو برویم و به کتاب *مقالات انتقادی* بپردازیم که در ۱۹۶۴ منتشر شد. کتاب مشتمل بر سی‌وسه مقاله است و در مقالهٔ شمارهٔ ۲۶ به آلن رب گریه (۲۰۰۸-۱۹۲۲)، از بنیانگذاران «رمان نو» می‌پردازد (Vide. Barthes, 1963). گفته‌های بارت در این مقاله، با تأویل‌های لازم امکان گسترش نظری اندیشهٔ محوری مقالهٔ حاضر را فراهم می‌کند. بارت می‌گوید که رب گریه در دورهٔ اول کار هنری‌اش می‌کوشید به‌شیوه‌ای بنویسد که کلمات از دلالت‌های متعارف آزاد شوند. معتقدان به معناباختگی[1] هم از این نقطه شروع کردند اما در مسیر معنازدایی پیش رفتند و این فرآیند همچنان اعتیاد آنها را به معنا نشان می‌داد؛ وقتی به معنا می‌پردازیم، به سلب یا ایجاب، یعنی هنوز دچار آن هستیم. و حالا پروژهٔ رب گری یه می‌خواست به این پرسش پاسخ دهد که آیا می‌توان زبان را در قلمروی به کار گرفت که دلالت خنثی شود و معنا مناط اعتبار نباشد؟

بارت این تلاش رب‌گری‌یه را «نوشتار سفید»[2] می‌نامد زیرا این نگارش می‌خواهد از همهٔ تعلقات پیشین آزاد شود. بارت، سرانجام پس از کنکاشی جدی که ما، اینجا و اکنون، از شرح آن بی‌نیازیم، به این دریافت نهایی می‌رسد که نوشتار سفید ناممکن است، زیرا ما انسان‌ها دچار مجموعه‌ای از سازوکارهای ذهنی و زبانی هستیم که از دلالتگری گریزی ندارد. در فقدان دلالت، نه فقط احساس بیهودگی و بی‌پناهی می‌کنیم، بلکه پیش از آن، از حرکت

1 . absurd
2. Ecriture Blanche

بازمی‌مانیم و دچار انسدادی می‌شویم که عین مرگ است. از نظر بارت، اگرچه تلاش رب-گری‌یه به هدف خود نرسید اما زمینه‌ساز دستاوردهای مهمی شد که در عمل نوشتار خاص او را شکل داد و کانون پدیداری شیوهٔ بیانی شد که منتقد هرگونه تعلق است و در نتیجه به سمت «نوشتار خنثی» میل می‌کند. نظر به اینکه هر نوشتاری از مسیر زبان‌ورزی شکل می-گیرد، به‌واقع تداوم جریانی است که ساختگرایان برای کنش‌های زبان در نظر داشتند و تبلور آن در «ادبیت»[1] و به شکلی ژرف‌تر در «شعریت» نمایان می‌شود.

کارکردهای دلالی زبان در منظومه‌ای قابل‌طرح است که به آن نشانه‌شناسی می‌گوییم. این جریان با سوسور شروع شد که حتی زبان‌شناسی را هم بخشی از دانش گستردهٔ نشانه‌شناسی می‌دانست، بنابراین طبیعی بود که تلاش‌های زبان‌شناسان برای فهم دلالت‌های زبان مسیری نشانه‌شناختی را طی کند و وقتی به مایکل ریفاتر در کتاب *نشانه شناسی شعر*[2] (1978) می‌رسد، طریق تازه‌ای از ادراک شعری را برمبنای نظام نشانه‌ها شکل دهد. آنگاه نوبت به یوری لوتمان رسید که می‌خواست تأویلی فرهنگی از نظام نشانه‌ها داشته باشد، ازاین‌راه میان فرهنگ شاعرانه و منثور ارتباط ایجاد کند و نشان دهد که چگونه زبان در تجسم اجتماعی-فرهنگی‌اش می‌تواند به تشخصی برسد که همان اکریتور/ نوشتار نویسنده است. این نقطه‌عطف که از صورتگرایان روس شروع شد و در جریان گسترش خود نقش شماری از اثرگذارترین منتقدان ادبی قرن را بر خود حک کرد، «شعریت» را برآیند نهایی گفتگویی نشانه‌شناختی میان مجموعه‌ای از عناصرزبانی و فرازبانی می‌دانست که هرچند تبلور آن در شعر است، امکان تسری به متون روایی منثور را هم دارد.

«شعریت»، براین‌اساس، گونه‌ای ظرفیت بیانگری است که امکان تأویل نشانه‌های یک تاریخ فرهنگی را دارد. و همین ظرفیت مبنای کار ما در بررسی *شرق بنفشه* است. نکتهٔ قابل-توجه آن است که خوانش‌های تازه از شعریت این ظرفیت را دارد که عمق تازه‌ای به آن بدهد. براین‌اساس تلاش ما این خواهد بود که نقش شعریت را در تبیین مفهوم و مصداق عشق در داستان معاصر *شرق بنفشه* و مهمترین بینامتن آن در تاریخ ادبی و فرهنگی ایران، یعنی غزلیات حافظ، بررسی کنیم شاید بتوانیم ازیک‌سو جلوه‌هایی از کارکردهای پنهان این داستان را آشکار کنیم و ظرفیت تعمیم‌پذیری آنها را در جریان داستان‌نویسی ایرانی، دست‌کم به اشاره و اختصار نشان دهیم، و ازسوی‌دیگر گامی در گسترش مفهوم و مصداق شعریت برداشته باشیم.

1. Literariness/Literarity
2. Semiotics of Poetry

۴- خوانش داستان کوتاه *شرق بنفشه*

۴-۱- درآمد

شهریار مندنی‌پور (متولد ۱۳۳۵)، نویسندهٔ چندین رمان و مجموعه داستان کوتاه است. آخرین کار او یک رمان به نام *عقرب کِشی* است که نخستین‌بار در ۲۰۱۱/ ۱۳۹۰ به زبان انگلیسی، و ۹ سال بعد به فارسی منتشر شد. *شرق بنفشه* (۱۳۷۷)، هفتمین کار داستانی او و همچنین نام داستانی کوتاه در مجموعه‌ای از ۹ قصه است که محور همگی عشق است. مندنی‌پور نویسنده‌ای است که با وسواس و دقت بسیار می‌نویسد و اینکه اولین کار داستانی‌اش را در سی‌وسه سالگی منتشر کرده، خود جلوه‌ای از این وسواس و سختگیری است. او جدی‌ترین حرف‌هایش دربارهٔ داستان را در *کتاب ارواح شهرزاد* (۱۳۸۳) بیان کرده است که مطابق عنوان فرعی کتاب به «سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو» می‌پردازد. این کتاب خبر از نویسنده-ای می‌دهد که به جریان‌های ادبی اشراف دارد و درعین‌حال قابلیت ایجاد نسبت میان دانش نظری و داستان‌نویسی را یافته است. نویسنده یادآور می‌شود که فصل‌های کتاب محصول توأمان «تجربه‌های داستان‌نویسی و تلاش نگره‌پردازی» است (۱۳۸۳: ۸)، و این مضمون را بارها به زبان‌های متفاوت بیان می‌کند.

مندنی‌پور نویسنده‌ای نوجوست و در هر داستان به‌دنبال راهی تازه برای نوشتن است. هدف او صرف دستیابی به فرم‌های بدیع نیست تا شاید داستان زیباتر و مؤثرتری گفته باشد، بلکه به‌سیاق همهٔ هنرمندان جدی این سرزمین، از راه نوشتن، خود را در مواجهه با کل هستی قرار می‌دهد و سودای آن دارد که نه فقط زیستن ما ایرانیان را به دقیق‌ترین و عمیق‌ترین وجهی تصویر کند بلکه نوع نگاه ما را به زندگی عوض کند. باری به‌واسطهٔ هنر، و ادبیات در مقام یکی از عالی‌ترین اشکال هنر، باید بتوانیم نگاهمان را به واقعیت عوض کنیم و حتی خود واقعیت را هم تغییر دهیم. نگاهی جدی به سیر داستان‌نویسی مندنی‌پور در این مورد تردیدی برای ما باقی نمی‌گذارد. پروژهٔ داستانی مندنی‌پور بسیار جاه‌طلبانه است و بازخوانی کل زندگی ایرانی، تاریخ ایرانی و فرهنگ ایرانی را در سر دارد، گیرم که به‌جهت گستردگی این پروژه، در هر داستان گوشه‌ای و جلوه‌ای از آن را نقش بزند. از اینجاست که مسیری که دنبال می‌کند، در عین بدعت به دنبال وحدت است و می‌خواهد از مجموعه کارهایش منظومه‌ای کند که وقتی یک‌بار از پس حادثه، از پنجرهٔ این منظومهٔ ناتمام به انسان ایرانی می‌نگریم، همهٔ پست و فراز، پنهان و آشکار، و زشت وزیبای موجودیت او را ببینیم. برای کسانی که چون نگارندهٔ این سطور، مسیر داستان‌نویسی او را به‌جد دنبال کرده‌اند، این

دغدغه چون آفتاب روشن است، اگرچه باید اقرار کرد که در این مسیر تکرارها و حتی حشوهایی هم در کار بوده که در هیئت آن منظومهٔ نهایی صیقل می‌خورد و ناساز نخواهد بود.

مضمون اصلی *شرق بنفشه* «عشق» است. عشق، کانون است اما «مرگ» را چون فرجام محتوم خود در پی دارد. نگاهی گذرا به آثار فاخر داستانی و نمایشی جهان آشکار می‌کند که مضمون عشق و مرگ در هم‌تافتگی‌شان، مضمونی جهانی است. بزرگترین و کهن‌ترین فرهنگ‌ها از این همتافتگی دستاوردهایی متعالی کرده‌اند. همزمان، این همتافتگی در هر فرهنگی رنگ‌آمیزی خاص خود را داشته است. چنین است که در نمای کلی وقتی به‌اجمال، دستاوردها را در طیفی از فرهنگ‌های متفاوت می‌بینیم، با رنگین‌کمانی روبه‌رو می‌شویم که شکوهش بی‌انتهاست. فرهنگ ایرانی در ادبیات پربارش، بارها این مضمون را دستمایه کرده و شاهکارها آفریده است.

مندنی‌پور با هشیاری و شناخت می‌خواهد این مضمون گرانمایه و متکثر را، بار دیگر به روایت خویش بگوید، به روایت داستان‌نویسی در آخرین سال‌های هزارهٔ دوم میلادی که هرچند به‌ناچار دریافتی دیگر از این مضمون مرکب دارد، همچنان دل در گرو آن تأویلی دارد که به تاریخ گره خورده است. پس می‌کوشد میان امروز و دیروز پلی بزند. عشق را از شاعرِ شاعران ایران می‌گیرد و آن را در هزارتوی یافته‌های دیگران از گذشته تا حال ورز می‌دهد و داستان خودش را می‌سراید. در نزدیک به سی صفحه ماجرایی را می‌گوید که به بهانهٔ مضمون عشق به بسیار جاها سرک می‌کشد تا بار دیگر آینهٔ دستکار خویش را روبه‌رویمان بگذارد و ما بار دیگر خود را اندازه کنیم در کم‌وکیف، شاید پرده‌ای دیگر از پنهان‌سرای وجود بر دایره افتد.

۴-۲- داستان

شرق بنفشه داستانی است رمزآمیز، رمزی که از دل کلمات می‌آید. عنوان داستان، آغاز ماجراست. بنفشه در فرهنگ ایرانی و جهانی اشارات بسیار دارد. در بنیاد، نماد فضیلت و زیبایی نهفته است، و آنگاه نماد توأمان زندگی و مرگ. در مسیحیت نشان فروتنی تجسدیافتهٔ حضرت مسیح، و درعین‌حال نشانهٔ شرم. بنفشهٔ سفید، علامت مشخصهٔ حضرت مریم و «قدیسه فینا»ست که پس از مرگ او گرداگرد بسترش جوانه می‌زند و زندگی دوباره را نوید می‌دهد (نک. به هال،۱۳۸۰ و کوپر،۱۳۸۰). در فرهنگ ایرانی و ادب فارسی، بنفشه به پایان زمستان و سرما، خواب و مرگ، و آغاز زندگی و سرخوشی اشاره دارد. بنفشه در شعر معاصر ایران نیز حاضر است که ازجمله بهترین نمونه‌های آن «مرگ وارتان» (مرگ نازلی) شاملو، و

«آواز بنفشه‌ها»ی شفیعی کدکنی است. این فهرست را می‌توان ادامه داد، اما غرض آن است که که نویسنده در عنوان داستان به واژه‌ای محوریت داده‌است که اشارات و کنایات غنی و متعدد دارد و همگی به مفهوم عشق، در منظومهٔ دور و نزدیک آن مربوط می‌شود، و آنگاه با اضافه کردن واژهٔ «شرق»، عبارت چندپهلویی را خلق کرده که در عین معطوف بودن به سویهٔ شرقی و به‌ناچار ایرانی داستان، بر ابهام متن می‌افزاید. می‌بینیم که هم از آغاز کلمات در خدمت «فرهنگ سازی»[1] و «ابهام آفرینی»[2] اند، دو خصلت همیشگی و ناگزیر برای شعریت، به زبان بارت (vide. 1965): یکی ادبیات را از ادبیت خود فرا می‌برد و به آن اجتماعیت و حکمت می‌دهد، و دیگری مرزهای معهود ادراک ما را جابه‌جا می‌کند.

شرق بنفشه، در روساخت، داستان عشق ذبیح و ارغوان است و در درونی‌ترین لایهٔ ژرف‌ساخت روایت درویشی که جسمیتش را از دست داده، چراکه جهان از عشق حقیقی تهی شده است، و جسم، در فقدان عشق ، علت وجودی ندارد. راوی داستان در کتابخانهٔ حافظیه اتفاقاً کتابی را باز می‌کند و متوجه علامت‌هایی زیر بعضی حروف می‌شود. حروف را مرتب می‌کند و به نامه‌ای می‌رسد که پسری عاشق برای دختری به نام ارغوان نوشته و از او خواسته‌است که کتاب *شازده کوچولو* را به امانت بگیرد. راوی، این کتاب را به امانت می‌گیرد و کماکان از طریق ترتیب حروف رمزی درمی‌یابد که پسر عاشق همه روز ارغوان را تا نزدیک خانه‌شان تعقیب می‌کند. علامت‌گذاری‌ها و از این راه نامه‌ها، در کتاب‌های دیگر ادامه می‌یابد، کتاب‌هایی که نوعاً همگی در حوزهٔ ادبیات و به فارسی است و البته گهگاه خارجی. قصهٔ علاقه پسر و دختر به این شیوه ادامه می‌یابد و آرام‌آرام به عشقی جانسوز بدل می‌شود.

در کتاب دوم که *لیلی و مجنون* است معلوم می‌شود که اسم پسر ذبیح است. مادر ذبیح می‌میرد روزها می‌گذرد و از ارغوان خبری نیست، راوی غمگین و نگران است. ارغوان پیدایش می‌شود و کمی بعد دو دلداده در قبرستان دیدار می‌کنند. آنگاه نقطه‌عطفی رخ می‌دهد و نوشتن نامه‌ها متقابل می‌شود. دراین‌میان، ذبیح از بیم آیندهٔ عشق به یک فالگیر پناه می‌برد، فالگیر از دیدن فال او حالش دگرگون می‌شود، می‌گوید تا به حال این فال برای هیچ‌کس نیامده‌است. ارغوان این خبر را می‌شنود، می‌ترسد و از ذبیح می‌خواهد دیگر برای او نامه ننویسد. ذبیح تمکین می‌کند اما پریشان می‌شود و به ارغوان می‌نویسد خود او که هیچ، مار داخل قفس خانه‌اش هم جنون گرفته و خود را به میله‌های قفس می‌کوبد. به‌ناچار دیدار تازه می‌شود. پدر ارغوان خبردار می‌شود، پلیس را خبر می‌کند و ذبیح فرار می‌کند. آنگاه نزد

1. Acculturation
2. Obscurantisme

فالگیر دیگری می‌رود و باز همان فال می‌آید. ارغوان یک ماه غیبت می‌کند و در دیدار بعد نقشهٔ فرار از شیراز را می‌کشند. از این لحظه، راوی، ذبیح و ارغوان را گم می‌کند و پس از جستجوی بسیار، یک‌بار دیگر به درِ خانهٔ عاشق می‌رود و ذبیح با سرِ تراشیده و کتک‌خورده در را باز می‌کند. راوی می‌گوید در جستجوی یک جفت مار به دیدن او آمده و ذبیح خیال می‌کند که راوی جاسوس پدر ارغوان است.

در این میان فالگیر به مریدی که نزد او آمده می‌گوید دیگر فال نمی‌گیرد و دیوانش را به او می‌بخشد. ذبیح و ارغوان به آرامگاه خواجه می‌روند، از او خداحافظی می‌کنند و آماده می‌شوند تا با نیش مار به فنای جسم برسند، روحشان با هم گره بخورد و یگانه شوند.

۴-۳- تحلیل داستان

۴-۳-۱- پارهٔ یکم

پیش از هرچیز، توجه خوانندهٔ ارجمند را به این نکتهٔ اساسی جلب می‌کنیم که پرداخت به شعریت، همچنان‌که امید می‌رود توضیح نظری ما نشان داده باشد، پرداخت کلیت داستان است، و اگرچه این فرایندی است که در مسیر کنش‌های زبان آشکار می‌شود، هرگز تقلیل‌پذیر به زبان‌ورزی نیست، بلکه در وسعتی شکل می‌گیرد که زبان، متأملانه، اندوهی را مزمزه می کند که زیسته است، نشاطی را می‌جوید که از سر گذرانده، و حسرتی را پی می‌گیرد که دُرد همهٔ غم‌شادی‌های ماست.

شرق بنفشه، در همهٔ لایه‌ها، جستجوی «عشق حقیقی» است، زیرا این عشق تنها اکسیری است که «غبار متفرق تن» را بازمی‌گرداند و «ارواح تن» را مجموع می‌کند (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۰). زاویه دیدی که برای روایت انتخاب شده سیال است و کانونیت متغیر دارد. زاویه دید فراگیر، دانای کل است، اما وقتی داستان شروع می‌شود ما با خطابه‌ای از راوی داستان که همان درویش ژرف‌ساختیِ در جستجوی عشق حقیقی است، می‌شنویم که کانونیت دوم‌شخص مفرد دارد. در اواسط صفحهٔ دوم ذبیح، شخصیت مرد داستان، روایت خود را می‌گوید که خطاب به ارغوان، شخصیت زن داستان، است و در این میان راوی گاه و بیگاه وارد روایت ذبیح می‌شود و حرف خود را می‌زند. بنابراین ما داستان را هم در وسعت دید دانای کل می‌شنویم، هم در مشارکت و همزادپنداری دوم‌شخص، و هم در صمیمیت، درون‌کاوی و اعتمادپذیری اول‌شخص مفرد. در نوبت نخست، این سه‌گانگی، در ارتباط با هم، گشایش پنجره‌ای متفاوت است که به داستان بُعد بیشتری می‌دهد، از ادبیت مألوف مجزایش می‌کند، و به آن فرصت می‌دهد افق جامعه و فرهنگ را ببینند. در نوبت دوم، تعدد منظرهای حاصل از

تغییر متصل زاویهٔ دید و کانونیت، راه قطعیت را سد می‌کند، امکان تأویل را گسترش می‌دهد و بر ابهام متن می‌افزاید. می‌بینیم که در هر دو نوبت کماکان متن در خدمت آن دو سازهٔ کارساز فرهنگ‌سازی و ابهام‌آفرینی است که برای بارت خصلت‌های مستمر شعریت‌اند. از زاویه‌ای دیگر که به گسترش متن مربوط می‌شود، نویسنده به این شیوه به داستان تعلیق و تنوع می‌بخشد و آن را دلنشین‌تر می‌کند، و مهمتر آنکه قصه را مهیای آن رمزگردانی می‌کند که سازوکار محوری برای حرکت متن است.

شگرد اصلی و شاید ناگزیر نویسنده برای عرض و طول و عمق دادن به داستان استفاده از بینامتنیت در اشکال گونه‌گون آن است که با تکیه بر ۱۴ کتاب[۵] روایی داخلی/ خارجی و قدیم/ جدید صورت می‌گیرد. مسیر پی‌گیری این کتاب‌ها، و اتصالشان به بن‌مایهٔ محوری داستان، یعنی عشق ذبیح و ارغوان، کماکان به شیوهٔ رمزپردازی است، به‌این‌نحو که هر کتاب از سوی یکی از آنها علامت‌گذاری می‌شود و دیگری باید از مجموع آنها، با پس‌وپیش و بالاوپایین کردن کلمات، محتوایی معنی‌دار و مرتبط بسازد.

اما بینامتن اصلی داستان غزلیات حافظ است و نویسنده زبان و جهان حافظ را مناسب‌ترین محمل برای دستیابی به محوری‌ترین درون‌مایهٔ داستان یعنی عشق دانسته است. چند سطر آغازین، در این مورد بسیار گویاست:

«حالا که دانسته‌ای رازی پنهان‌شده در سایهٔ جمله‌هایی که می‌خوانی، حالا که نقطه نقطهٔ این کلام را آشکار می‌کنی، شهد شراب مینو به کامت باشد؛ چراکه اگر در دایرهٔ قسمت، سهم تو را هم از جهان، دُرد داده‌اند، رندی هم به جان شیدایت واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمانت خرقه بسوزانند. پس سبکباری کن و بخوان. در این کتاب رمزی بخوان به غیر این کتاب: من این رمز را از «ذبیح» و «ارغوان» آموختم» (همان: ۱۳۸۸: ۸).

این شروع داستانی است که به بهانهٔ آن نویسنده می‌خواهد روایت خود را از مفهوم و مصداق عشق در تاریخ ایران، به زبان داستان بگوید. می‌گوییم «در تاریخ ایران»، زیرا *شرق بنفشه* به شیوه‌های گوناگون می‌کوشد که به مضمون داستان تاریخیت بدهد. این خواست در مندنی‌پور تازه نیست و چنانکه پیشتر گفتیم ازجمله اهداف غایی او برای داستان‌نویسی است. بهترین جلوهٔ این رفتار را می‌توان در *دل دلداگی* دید[۶] که رمان بلندی است و ازاین‌رو ظرفیت‌های کمی و کیفی بیشتری را برای نویسنده فراهم می‌آورد تا به سمت تحقق این خواست جاه‌طلبانه پیش برود. درعین‌حال او از این هشیاری برخوردار است که بداند این کار یک پروژهٔ ناتمام است زیرا صرف‌نظر از اینکه موفقیت بزرگترین نویسندگان هم در این مسیر نسبی است، ابعاد این اندیشه چنان پیچیده، پنهان، و گسترده است که هر داستان در بهترین

حالت تنها توان نمایش جلوه‌ای از آن را دارد، پس باید آن را در داستان‌های متعدد دنبال کرد. چنین است که مندنی‌پور آنچه را در رمان بلندش دنبال کرده، حالا یک‌بار دیگر در یک داستان کوتاه پی می‌گیرد، و بدیهی است که اولین اقتضای این تجربهٔ دیگر که در فضای محدود صورت می‌گیرد، بهرهٔ تازه‌ای است که باید از زبان و فرم داستان بُرد، زبانی که در عین فشردگی چندان فربه باشد که نیات وسیع خود را بیان کند، و فرمی که با ادغام و آمیختگی، نقش سازوکارهای متعدد را یکجا انجام دهد. شاید اکنون توجه خاص این نویسنده به بدعت-های زبان و فرم آشکارتر شده باشد.

این جاه‌طلبی، البته خاص مندنی‌پور یا نویسندگان یک جریان خاص نیست، و سنت آن نه‌تنها در ادبیات بلکه در هنر ایران و البته جهان دیده می‌شود. در ایران، ادیبان بزرگ، به شهادت آثارشان، همواره این دغدغه را داشته‌اند که جهان ایرانی را در تمامیتش تصویر کنند، و حافظ خود بارزترین مثال است. اینکه غزلیات او امکان تفأل دارد حکایت از آن است که تلاش او در ابعاد خود موفق بوده است. این سنت ادامه یافته و به امروز رسیده‌است، و ازجمله در هدایت بازتولید می‌شود که در بارهٔ *بوف کورش* گفته‌اند که اسباب تفأل ما ایرانیان در دورهٔ معاصر است. آنچه گفتیم، توصیف وضعیت است، اما اگر بخواهیم به علل این انگیزه اشاره کنیم، ازجمله می‌توانیم به نقل از فیلسوف هنر، ریچارد الدریج[1] (2003: 4) این تلاش را نتیجهٔ نوعی کمال‌طلبی بدانیم که ذاتی هنر است و به استناد آن همهٔ هنرها می‌کوشند دربرابر زوال و مرگ مقاومت کنند. این امر البته الزاماً به معنای آرزوی جاودانگی یا حتی میل به جاودانگی نیست بلکه در وهلهٔ نخست واکنش به تقدیری است که مرگ را محتوم می‌کند. به نظرم به این سخن الدریج می‌توان افزود که جوامعی که مجال‌های کمتری برای زندگی شادمانه داشته‌اند یا با نوعی از فرهنگ زیسته‌اند که از زیسته‌هایش راضی نیست، ای‌بسا که کمال‌طلبی را چون امکانی برای معنابخشیدن به زندگی و ایجاد حس رضایت دنبال می‌کنند (Vide. Barber, 2000). این نگاه شاید با مقتضیات تاریخی زیست ایرانی تناسب بیشتری داشته باشد.(۷)

ناگفته روشن است که هنرمند، و در اینجا داستان‌نویس، در مواجهه‌ای گاه آگاهانه و گاه ناآگاهانه این کمال‌طلبی را پیش می‌برد، اما درهمه‌حال با چنین چالشی رویاروست. کمتر هنرمندی جدی را سراغ می‌توان کرد که سنت فرهنگی‌اش در او نهادینه نباشد، یا آگاهانه بخواهد به این سنت پشت کند زیرا ما، در بنیاد، محصول تاریخ سنتیم، و انکار آن، انکار

1 . Eldridge

موجودیت ماست. این سخن به این معناست که فرد، یک هویت فرهنگی است و به‌ناچار دچار تاریخیت است، اما هرگز به این معنا نیست که هنرمند جدل و جدالی با سنت ندارد، از بازخوانی آن بی‌نیاز است و وجود و حضور آن را بدیهی می‌گیرد. هنرمند، از آنجا و تا آنجا که هنرمند است در برابر هر امر پیشینی پرسشگری می‌کند، و امر پیشینی، هرقدر گرانجان‌تر باشد، بیشتر به چالش کشیده می‌شود، زیرا خلاقیت هنری، بیش و پیش از هرچیز یعنی بازتعریف هر آنچه، بی‌دلیل یا دلالتمندانه در ما تثبیت شده است. چه نیکو گفته است مایکل ریفاتر، که هر خوانش انتقادی مستلزم خوانش همدلانه است (33 :1978).

شهریار مندنی‌پور اما، به همدلی بسنده نمی‌کند. از مختصات طبع کمال‌گرا، میل به افراط و تفریط است، و مندنی‌پور در این مسیر از همدلی به دچارشدگی می‌رسد. او دچار سنتی است که ازجمله عشق را این‌گونه بی‌مرز تعریف می‌کند، آن را بنیادین رمز وجود می‌داند، همهٔ شور و شیفتگی، وجد و نشاط، حرمان و حسرت، و امید و نومیدی‌مان را ذیل مدخل آن تعریف می‌کند، و ما را تا منتهای ویرانی پیش می‌برد. مندنی‌پور با قصه گفتن درواقع این دچارشدگی را واگویه می‌کند و همچنان‌که خود در این واگویه‌گی تعریف و معنا می‌شود، این امکان را برای ما نیز فراهم می‌کند که بازمعنا و بازتعریف شویم، و این‌همه را چون ظرفیت‌های بعید قصه‌نویسی ببینیم.

از این منظر، *شرق بنفشه* کوششی است که در ساحاتی سه‌گانه و همزمان باهم، جریان پیدا می‌کند: درک روایت عشق در تاریخ ایرانی، نقادی روایتی که خود خالق اوست، و بازنمایی امکان یا عدم امکان روایتی دیگر از آن عشق تاریخی در زمانهٔ ما. شاید که سرانجام محصول این چالش دامنگیر، انگار میوه‌ای که به‌هنگام از درخت فرو افتد، گزینه‌ای از عشق در دورهٔ معاصر را پیش روی ما نهد که از نسبتی که با ویژگی‌های تاریخی ما دارد شکل گرفته باشد.

۴-۳-۲- پارهٔ دوم

مندنی‌پور همچون هر هنرمند جدی اهمیت سنت را می‌داند، سنت در عام‌ترین معنای آن، که در عرصهٔ فرهنگ جاری است، و سنت در معنایی که به‌طورخاص موردتوجه اوست، یعنی سنت ادبی. او نیک می‌داند که همهٔ ظرفیت‌های هنری یک جامعه در حیات فعال گذشته نقش بسته است، پس باید این حیات و زیست را هرچه ژرف‌تر شناخت. او البته همچنان‌که گفتیم به دنبال این برنامهٔ جاه‌طلبانه است که «شیوهٔ داستان‌نویسی خاص خود را ابداع کند و به نوشتار خاص خود دست یابد». در این مورد هم می‌داند که هرقدر گذشته را بهتر بشناسد، بیشتر مهیای آینده خواهد بود. بنابراین در *شرق بنفشه*، نه فقط از گذشته بهره می‌گیرد، بلکه

به مضمون عشق می‌پردازد که از ستون‌های آن معماری ارجمندی است کـه فرهنـگ ایرانـی-اسلامی نام گرفته است. و نهایتاً در پرداخت مضمون عشق به اندیشـه و رویّـهٔ شـاعری اسـتناد می‌کند که در این عرصه، یگانهٔ روزگار است.

مندنی‌پور خود دچار این گذشتهٔ فرهنگی است. مبدأ حرکت او این دچار شـدگی اسـت بـا این امید که این همدلی ژرف او را چندان از گذشته سیراب کند که میل بـه فـرارفتن از آن در او بیدار شود، و در مرحلهٔ بعد، در صورت نیاز و امکان بتواند بدیلی برای یک دغدغـهٔ مـدام در تاریخ ایران پیشنهاد کند.

محوریت عشق در ضمن رمزوارگی در مقـام یـک مضـمون تـاریخی، شـاید کـه اشـاره بـه رمزوارگی زیست ایرانی هم داشته باشد، و درعین‌حال ناظر به این دیدگاه باشد که زیستن مـا، همزمان تلاش برای رمزگشایی بـوده اسـت. وقتـی بـه داسـتان بـازمی‌گـردیم هـر دو وجـه را می‌بینیم؛ زندگی دو شخصیت اصلی داستان، نمایش زیسـت رمـزواره، و رفتـار راوی داسـتان نمایش تلاش برای رمز گشایی است.

تکرار مضمون عشق در آثار ادیبان بزرگ ایران، با ابهام‌ها، پیچیدگی‌ها، ظرایف، تأویـل‌هـا و گستره‌های ناگزیرش، به‌ویژه در ادب عرفانی ایران، تداعی نوعی نگاه به انسـان و جهـان اسـت که در شـرق فرهنگـی شـایع‌تـر اسـت. شـاعر ایرانـی زیسـت متعـارف را در چـارچوب ادراک هستی‌شناختی در نظر می‌گیرد که بیش از آنکه وجه فلسفی صـرف داشـته باشـد، مـرتبط بـا نوعی حکمت اعتقادی است که زندگی را همین گذران سادهٔ امور نمـی‌دانـد، در پـی حقیقتـی است که اصل و هدف زندگی است و در پس وقایع معمول نهفته است.(۸) این اندیشـه چنـدان گران‌جان و مزمن است که در ما ایرانیان نهادینه شده، به‌گونه‌ای که زیست سادهٔ متعارف مـا را راضی نمی‌کند؛ باید همواره به دنبال چیزی عمیق‌تر و البته پیچیده‌تر باشیم که معنـای بـودن در ایـن جهـان اسـت (نـک. حیـاتی و حسـینی مـؤخر، ۱۳۸۶). از نشـانه‌هـای نهـادینگی، «کـنش ناخودآگاه» و «دچارشدگی» است، به این معنا، با استدلال دو روان‌شناس، «چـو» و «پریـب»، (Chow & Prieb, 2013) اگر رفتاری ناخودآگاهانه و مکرر صورت گیـرد، در مـا نهادینـه شـده است. ذبیح و ارغوان، آدم‌های متعارف‌اند و از عقل روزمره بی‌بهره نیستند، اما به عشـقی دچـار می‌شوند که بر مبنای عقل نیست، و اساساً به منطق عقلـی بـی‌اعتناسـت. منطـق سـادهٔ امـور می‌گوید که این عشق فرجام خوشی ندارد اما آنهـا اصـرار مـی‌کننـد، هـر سـختی را بـه جـان می‌پذیرند و عاقبت پذیرای مرگ می‌شوند.

می‌توان ساده‌تر به قضیه نگاه کرد و این شـیدایی را از عـوالم شـایع جـوانی و بـی‌تجربگـی دانست. ما این نگاه را نفی نمی‌کنیم و حتی آن را ظرفیتی می‌دانیم که چـون بـه میـدان دیـد

وسعت می‌بخشد نهایتاً در خدمت «شعریت» قرار می‌گیرد. بااین‌حال وقتی به تمهیدات نویسنده باریک می‌شویم باور می‌کنیم که غرض او این است که بر بستر یک واقعهٔ عام ما را به عرصه‌ای خاص ببرد، و داستانی را بگوید که ادامهٔ یک جریان در تاریخ ایرانی است. از بینامتن غزلیات حافظ و سایر متون -از جمله *تذکره الاولیا*، *بوف کور* و *هشت کتاب*- گرفته تا حضور «راوی سایه»[1] در داستان، کنش رمزگذاری درکتاب‌ها، نقش اساطیری دو مار، حضور فالگیران و تأثیر آخرین فال که دو بار از تقدیر مبهم اما شومی خبر می‌دهد و البته تا لحظهٔ آخر فاش نمی‌شود، همه و همه دلالت‌های فرازمانی و فراواقعی دارند؛ و حاکی از آنند که در وهلهٔ نخست این خود نویسنده است که به بهانهٔ این داستان و مجموعه‌ای دیگر از داستان‌هایش به دنبال کشف رمز است. به‌سادگی می‌توان راوی داستان را «راوی تداعی گر»[2] به‌شمار آورد که اینجا ازیک‌سو به حافظ، ازسوی‌دیگر به درویش به معنای سنخ نه شخصیت، که با هیئت‌های گونه‌گون در تاریخ ایران حضور داشته‌است، و همچنین به خود نویسنده ارجاع می‌دهد. درعین حال، با فرض اینکه نگاه حافظ خود بسط نگاهی است که پیش از او اثرگذار بوده، این تأویل یادآور یک گاهشمار طولانی است.

وقتی فهرست کتاب‌های علامت‌گذاری شده و ترتیب آنها را موردتوجه قرار می‌دهیم، گویی با یک سلوک روبه‌رو هستیم، که تأییدی بر مدعای مطرح شده است. با این تفاوت که این سلوک جغرافیای دیگری دارد و سالکش چندان راغب نیست که زائر مسیری معهود باشد. نه فقط از ایران معاصر گذر می‌کند و در *بوف کور* و *هشت کتاب* و *تولدی دیگر* درنگ می‌کند، بلکه به دیروز و امروز جهان هم سر می‌کشد و از *دن کیشوت* تا *شازده کوچولو* و *بار هستی* را اسباب طریقت می‌کند. انگار حوالت انسان معاصر را پیش می‌کشد و پرسش‌های او را بر دایره می‌ریزد. این وجه خلاقانهٔ داستان و متعالی‌ترین وجه شعریت است که می‌کوشد در میراث کهن میل به بدعتی را بجوید که زمینهٔ دوام سنت را در تحویل آن به تجدد فراهم می‌کند.

اکنون از منظر کلان به طرح چند پرسش می‌رسیم که نقطه‌عطف است: آیا بینامتن غزلیات به این معناست که عشق ذبیح و ارغوان با عشق حافظانه همسان است؟ (تکرار تاریخ)؛ آیا مبانی این دو عشق، همسان، اما مسیرهاشان متفاوت است؟ (امتداد تاریخ)؛ و آیا هم مبانی و هم مسیرها متفاوت است؟ (گسست تاریخ). طرح این پرسش‌ها، عجالتاً شکل پیشینی دارند، اما پس از تحلیل داستان به آنها باز خواهیم گشت و دیگر بار در آنها تأمل خواهیم کرد. در جهت یافتن پاسخ می‌توان به پرسش‌های مشخص‌تری رسید: آیا عشقی که موضوع بحث

1. Narrateur dans l’ombre
2. Narrateur associateur

حافظ است، کامجویانه است؟ افلاطونی است؟ عرفانی است؟ پاسخ: در روزگار ما، به مدد مطالعات روشمند متعدد، روشن است و نیاز به شاهد و مثال ندارد: عشق حافظانه جمع اضداد است و همهٔ امکان‌های دچارشدگی انسان را در بر می‌گیرد.

حال اگر به داستان بازگردیم و از یک منظر خُرد، روایت را دنبال کنیم، در وهلهٔ نخست «عاشقی پاکباخته» را می‌بینیم که در راه منزل لیلی هر خطری را به جان می‌خرد. او شیداست و تا سرحد جنون پیش می‌رود. عشق حافظانه اما در عین پاکباختگی دچار عقل است و در عین شیدایی، هشیار. و این، وجهی از رندی حافظ است.

از منظری دیگر، گرچه رابطهٔ این دو جوان گرفتار تناقض است اما نه از آن قِسم که حافظ شارح آن است. دلدادگان داستان، ازیک‌سو، از وصل می‌ترسند، زیرا مطابق نص متن‌هایی که روی آنها علامت گذاشته‌اند، «وصل، مرگ عشق است». ازسوی‌دیگر در طلب وصل، هرچه در توان دارند انجام می‌دهند و چون ناکام می‌مانند به‌سوی مرگ می‌شتابند. عشق حافظانه اما با مرگ میانه‌ای ندارد، و حتی وقتی از فراق می‌گوید، نتیجهٔ طبیعی آن را مرگ نمی‌داند. درواقع جمع اضداد هشیاری و شیدایی، و عقل و پاکباختگی، برای حافظ، امکان رهایی است.

می‌توان منظر سومی را مطرح کرد که نگاه خُرد را به نگاه کلان پیوند می‌زند. پیش‌نهادهٔ حافظ زمان و مکان نمی‌شناسد اما رابطهٔ ذبیح و ارغوان در تنگنای زمان و مکان گرفتار است و همهٔ تبعات این تنگنا را با خود دارد. شرح عاشق شدن جوانی دچار یک زندگی محقر، با محدودیت‌های اقتصادی، اجتماعی، روانی و فرهنگی آن، از زاویه‌های مختلف نه فقط در داستان بلکه در هنرهای نمایشی و تصویری به دفعات دنبال شده است، و حتی جلوه‌های امروزی‌تر آن مانند میل پنهان جنسی که خود را ازجمله در لفافهٔ عشق آسمانی و ملزومات آن چون پاکباختگی و شیدایی می‌بیند واکاوی شده است.[۹] گشایش‌ها و فروبستگی‌های این عشق، درکارکرد روانشناختی و اجتماعی‌اش، و نه در اراده و میل بازیگران جوانش، چندان دچار مقتضیات روزگار ماست که با تکرار تاریخ نسبتی ندارد، سهل است، امتداد تاریخ هم نیست، و فقط و فقط می‌تواند نمایش نوعی گسست باشد، مگر آنکه به پیروی از زین[1]، مورخ، فیلسوف و متفکر اجتماعی معاصر امریکایی، (2001)، گسست را شکل دگردیسه پیوست بدانیم.

از نگاه کلان، ایدهٔ بنیادی ما این است که «عشق»ی که حافظ از آن می‌گوید «یک الگوی برساخته و مثالی» است و ازاین‌رو امکان تحقق ندارد. مانند هر الگوی مثالی، گوشه‌ای و

1. .Howard Zinn (1922-2010)

جلوه‌ای از آن، به قیاس و گرته‌برداری، امکان بازنمود دارد، اما راز اعتبار و ماندگاری‌اش آن است که هیچگاه به‌تمامی تجسم و تجسد نمی‌یابد. همواره یک چراغ راه خواهد ماند و هر زمان و زمانه‌ای به اقتضای انگیزه‌ها، نیازها، ظرفیت‌ها، امکانات، و اهدافش، خود را با آن همراه و همساز خواهد کرد. درعین‌حال همچون همهٔ الگوهای مثالی از بند زمان و مکان آزاد است، و هرچند ازلی- ابدی نیست، اما در حد وسع دوام می‌کند و میل به نامیرایی دارد. بنابراین فاقد تاریخیت است زیرا به سبب ماهیت نمی‌تواند تاریخمند باشد. از منظری دیگر، عدم امکان تحقق «عشق برساختهٔ» حافظ، در روزگار ما، هرگز به تقابل وفاداری/ فراروی از سنت فروکاسته نمی‌شود زیرا بیش و پیش از هرچیز تداعی عدم امکان تحقق عشق برساخته در جهان واقع است. می‌توانیم یک گام دیگر به جلو برداریم و بگوییم که جهان عاشقانهٔ حافظ در زمان خود او هم امکان استقرار نداشت زیرا در مقام «الگوی مثالی» ساخته و پرداخته شده بود. ازاین‌منظر، اطلاق «عشق آرمانی» و «عشق عرفانی» به آن کفایت نمی‌کند، چراکه آن‌یک با ایمان، و این‌یک با سلوک، دست‌یافتنی است.

بنابراین، در *شرق بنفشه*، بینامتن غزلیات، بیش از آنکه بیان یک دغدغه باشد، نمایش یک وسوسه است و تلویحاً حامل این پیام، که نسبت جامعهٔ ایرانی با فرهنگ گذشته نه‌تنها گسسته، بلکه فروپاشیده است؛ درنتیجه هرگونه تلاش برای بازسازی و حتی گرته‌برداری از آن، ما را به سمت نوعی «نمایش مضحکه»[1] می‌برد. چنین است که داستان مندنی‌پور را می‌توان کاملاً طنزآمیز خواند، و حتی چنانچه اضطرار ویرانگر ذبیح و به‌تبع ارغوان را لحاظ کنیم با یک اجرای طنز- تراژدی (کمدی- تراژدی) یا طنزِ تراژیک روبه‌رو خواهیم بود.

آنچه گفتیم، استدلال عقلی است که مطابق شیوهٔ عقلایی براساس مستندات معین شکل می‌گیرد. اما *شرق بنفشه* در خوانشی دیگر، از انواع بینامتنیت در شانزده کتاب، می‌کوشد «یک منظومهٔ معنایی در جهت رسیدن به مفهومی عرفانی در متن» (حیدری و دارابی، ۱۳۹۱: ۵۵) ایجاد کند. با این تلاش می‌کوشد از ساحت عقل فرا رود چراکه نیک می‌داند که این «عشق برساخته» که در «ساحت وجود» باید «رمزگان عشق» نام بگیرد، به تعقل پایدار نمی‌ماند، هرچند که دچار عقل نیز هست؛ زیرا اگر حضور ساحت وجود امر عقلی نیست اما اثبات آن نیازمند تعقل است. این شیوه‌ای است که نگاه عارفانه برای باورپذیر کردن و حتی تثبیت برساخت الگوی مثالی به کار می‌گیرد، الگویی که در معنای متعارفِ عالَم واقع امکان

1. Farce

وجود ندارد، پس عارف آن را با عالم مثالی جایگزین می‌کند، که برای او بستر زیست حقیقی است و همواره نسبت خود را با امر واقع حفظ می‌کند.

این چنین کار زبان مرئی می‌شود. آن عشق که معنای وجود است و عین وجود است، در محاسبات عقل ابزاری روزمره نمی‌گنجد؛ این خانه‌ای است که عاشق عارف با زبان و در زبان بنا می‌کند و چون با خشت نیاز، ایمان، و آرزوی او ساخته شده، از هر خانهٔ واقعی امن‌تر است. پس او سال‌ها در آن سر می‌کند و نه‌تنها از ناامنی‌ها در امان می‌ماند بلکه به‌سوی محبوب می‌رود. رمزگانی که بدل به داستان می‌شود از سه سو نیازمند رمزگشایی است: سمت راوی داستان که یک بار این مسیر اسرار را پیموده، سمت دلدادگان داستان که این مسیر را زندگی می‌کنند، و سمت خواننده که ناظر بر گذر ماجراست و ای‌بسا که همزادپندارانه، گاه جانشین راوی یا آدم‌های داستان شود. پس دورنمای این معماری که عشق است از مناظر متفاوت زمینهٔ تأمل و تأویل‌هایی می‌شود که بعید است همواره در آشتی با هم باشند. درنتیجه نویسنده به بهانهٔ داستان روایت‌های گونه‌گون عشق را در تاریخ ایران بازخوانی می‌کند و از این مسیر قصه‌اش را به دل تاریخ فرا می‌افکند. ازاین‌گونه، نثر هم در زمان و زمانهٔ خود حبس نمی‌ماند و آن‌گونه سخن می‌گوید که انگار پرسه‌زن تاریخ است. نه فقط سطح زبان تغییر می‌کند و در هم ادغام می‌شود، که زبان آدم‌های مختلف در هم تنیده می‌شوند و مرزها از میان می‌روند و دیگر معلوم نمی‌ماند که کدام صیغهٔ دستوری است که حدیث دل می‌گوید، و این حدیث را با «که» می‌گوید. همچنین زبان، که همواره از وجوه ممیز تاریخ این سرزمین بوده، چندان مرزها را در هم می‌تند که گویی دیروز ایران همان امروز او، و امروزش همان فردای مقدر است.

۳-۳-۴- پارهٔ سوم

مطابق خوانشی که صورت گرفت باید به این نتیجه رسید که عشقی که در *شرق بنفشه* شکل می‌گیرد، توأمان خبر از پیوست و گسست با عشقی می‌دهد که حافظ شارح آن است. بینامتن‌های دیگری که به شکل کتاب‌های علامت‌گذاری شده در متن ظاهر می‌شوند هم این نسبت دوگانه را تغییر نمی‌دهند، بلکه فقط یادآور ایستگاه‌هایی هستند که دو دلداده را به سمت مرگ محتوم می‌برند. تأویل این فرایند متناقض، بیش از هرچیز تداعی دوگانهٔ «هست» و «نیست» است که متعالی‌ترین ادراک حیات است. نه فقط هر «هست» در پلک‌برهم‌زدنی «نیست» می‌شود، بلکه تمام تاریخ تفکر گواه است که تمیز این دو از هم، اگر از ظاهر امور فرا رفته باشیم، تابعی از شیوهٔ اندیشیدن ماست.

برای ما فرایند پیوست و گسست، تأکیدی دیگربار بر الگوی مثالی عشق حافظانه است، و مثل همهٔ الگوهای مثالی، راهی برای فهم هرچه‌ژرف‌تر زندگی است.

۵- نتیجه‌گیری

شرق بنفشه، به استناد همهٔ نشانه‌ها و اشاراتش، ما را به قیاس تاریخی می‌خواند، حال‌آنکه گفتگوی اصلی آن با متنی است که اعتقادی به تاریخ ندارد. این تناقض، هم از آغاز آن را در یک وضعیت «ناممکن» قرار می‌دهد و علت وجودی آن را زیر سؤال می‌برد. این وضع به داستان، موقعیت انتقادی می‌دهد به این اعتبار، آیا داستان نهیبی به همهٔ آنهاست که در هر مقام: نویسنده، راوی، شخصیت داستان، و خواننده، اعتقاد به قیاس تاریخی سازه‌های فرهنگی در ایران دارند؟ یا می‌خواهد با این تلاش ظرفیت‌های این قیاس تاریخی و در سطحی وسیع‌تر امکان تاریخیت در ایران را بار دیگر، از منظر یک سازهٔ کانونی چون عشق، محک بزند؟ دغدغهٔ داستان خواه پیگیری این پرسش‌ها باشد و خواه اهداف دیگری داشته باشد، قدر مسلم آن است که تجربهٔ عاشقانه ذبیح و ارغوان، به‌رغم تلخی و حسرتش، تجربه‌ای سطحی، ابتر، مرگ-اندیش، عاری از شور و خلاقیت، و کهنه است که نهایتاً کاریکاتوری از عشق حافظانه را در معرض دید قرار می‌دهد. ضمن آنکه همین ضعف‌ها و کاستی‌ها می‌توانند بیانگر آن باشد که عشقی که حافظ، و با تعمیم محتاطانه دست‌کم نحله‌ای از عرفان ایرانی، شارح آن است متعلق به گذشتهٔ ادبی ایران است.

پی‌نوشت

۱- به‌ویژه می‌توان به مجلات روشنفکر، *فردوسی* و *نگین* اشاره کرد.

۲- آخرین کتاب کریستف بالایی با عنوان *بحران آگاهی ایرانی*، که توسط این قلم در دست ترجمه است، حرف‌های تازه‌ای در این زمینه دارد.

۳- «افق انتظارات»، عبارت از مجموعه ظرفیت‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگیِ جامعه‌ای معین در یک زمانمکان مشخص است که هر حوزه‌ای از اندیشه، ازجمله ادبیات، جلوه‌ای از آن را ارائه می‌دهد. نکتهٔ اساسی آن است که حتی طرازِاول‌ترین اندیشمندان یک جامعه الزاماً بیانگر تمام ظرفیت‌های موجود نیستند.

۴- اگر خواسته باشیم پیوند نیما با نمادگرایان فرانسوی را از منظر اصول شعر نیمایی بررسی کنیم، بی‌تردید در وهلهٔ نخست به آرتور رمبو (۱۸۵۴-۱۸۹۱) می‌رسیم که به‌جهت فرارَوی از قیدهای شعرکلاسیک فرانسه، روایت‌گری و توجه به منطق طبیعت بیرونی در تصویرسازی شناخته شده است، هرچند منتقدان ایرانی به تأثیر نمادپردازان بعدی بر شعر نیما بیشتر توجه دارند.

۵- اگر *بوف کور* را که در کتابخانه نیست و *دیوان حافظ* را که بستر حرکت متن است، لحاظ نکنیم، ۱۴ کتاب، گویا سلوکی را شکل می‌دهد که بنا به قواعد مبنایی بازی باید آن را مضرب دو از مقامات هفتگانه دانست، هرچند که آنچه در داستان می‌گذرد رابطهٔ دور و نزدیکی با این مقامات دارد.

۶- مندنی‌پور همچنان این شیوه را ادامه می‌دهد. در آخرین رمانش، *عقرب کِشی*، با تمهیدات بدیع‌تری به این کار می‌پردازد.

۷- برای نمونه نک. محسن ثلاثی (۱۳۷۹)؛ *جلال ستاری* (۱۳۸۰) و حسین کاجی (۱۳۷۹).

۸- در باب این موضوعات منابع چندان متکثر و شناخته‌شده است که ذکر آنها به اطاله کلام می‌انجامد، بااین‌حال دریغم آمد از دو متن زیر که در چند سال گذشته توجه مرا جلب کردند یاد نکنم:

- Ridgeon, L. (2019). *Persian Metaphysics and Mysticism*, London: Verso.
- Yaghoobi, C. (2017). *Subjectivity in 'Attar, Persian Sufism, and European Mysticism*, Indiana: Purdu University Press.

۹- ازجمله بهترین فیلم‌هایی که در این ارتباط ساخته شده می‌توان به اروس، ساختهٔ آنتونیونی و ویم وندرس، با او حرف بزن، به کارگردانی آلمودووار، معلم پیانو، اثر هانِکه، و عشق، ساخته گاسپار نوئه اشاره کرد. دلیل توجه ما به آثار سینمایی، تأکید بر مفهوم «ترجمه‌نشانه شناختی» اوِن زهار، واضع نظریهٔ نظام چندگانه است که برمبنای آن، در زمانهٔ ما، اقتباس‌های سینمایی از مفاهیم و مضامینی که سنتاً در ادبیات دنبال می‌شد ادراک ما از آنها را عمیقاً دگرگون کرده است.

منابع

ثلاثی، محسن. (۱۳۷۹). *جهان ایرانی و ایران جهانی*، تهران: مرکز.

حریری، ناصر. (۱۳۷۲). *در بارهٔ هنر و ادبیات*. تهران: آویشن و گوهرزاد.

حیاتی، زهرا و محسن حسینی‌مؤخر. (۱۳۸۶). *از هویت ایرانی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

حیدری، فاطمه. و بیتا دارابی. (۱۳۹۱). «بینامتنیت در *شرق بنفشه* اثر شهریار مندنی‌پور». *فصلنامهٔ جستارهای زبانی*، (۱۴): ۵۵-۷۴.

سارتر، ژان‌پل. (۱۳۴۸). *ادبیات چیست*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: کتاب زمان.

سپهری، سهراب. (۱۳۴۸). *هشت کتاب*، تهران: طهوری.

ستاری، جلال. (۱۳۸۰). *هویت ملی و هویت فرهنگی*، تهران: مرکز.

کاجی، حسین. (۱۳۷۹). *تأملات ایرانی: (مباحثاتی با روشنفکران معاصر در زمینه فکر و فرهنگ ایرانی)*، تهران: روزنه.

کوپر. جی.سی. (۱۳۸۰). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

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

مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۳). *کتاب ارواح شهرزاد (سازه ها، شگردها و فرم های داستان نو)*، تهران: ققنوس.

هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

Barber, B. (2000). “Jihad VS. Mc World”. in *The Globalization reader*, New York: Ballantine Books. 79-101.

Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l’écriture*, Paris : Le Seuil.

Barthes, R. (1963). Essais critiques. Paris : Le Seuil.

Barthes, R. (1965). Eléments de sémiologie, Paris: Gonthier.

Barthes, R. (1985). L’aventure sémiologique, Paris: Le Seuil.

Chow, W. S. & Prieb, S. (2013). “Understanding Psychiatric Institutionalization: A Conceptual Review”. in *BMC Psychiatry*, (169): 37-62.

Eikhenbaum, B. (1925). “The Theory of the Formal Method”. in *Poetica*, (42): 17-22.

Eldridge, R. (2003). *An Introduction to the Philosophy of Art*, London: Cambridge University Press.

Jakobson, R. (1933-34). “What is Poetry?”. in *Language in Literature*, (17): 247-263.

Lotman, Y. (1976). *Analysis of The Poetic Text*, trans. D. B. Jhonson. California: University of California Press.

Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*, Indiana: Bloomingston.

Shklovsky, V. B. (1972). *Mayakovsky and His Circle*, London: Dod Mead.

Zinn, H. (2001). *On History*, New York: Seven Stories Press.

روش استناد به این مقاله:

برکت، بهزاد. (۱۴۰۱). ««شعریت» و آفاق آن در داستان: خوانش فرهنگی «شرق بنفشه»». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۴(۲): ۹۱-۱۱۴.
DOI:10.22124/naqd.2023.24190.2447

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پرتال جامع علوم انسانی