Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 17, No. 65
Spring 2024
Research Article

Heterotopian Spaces in Shahriar Mandanipour's Fiction: A Spatial Study

Tohid Teymouri * [1]

Received: 09/01/2024
Accepted: 20/05/2024

* Corresponding Author's E-mail: tohidrohiteymouri@gmail.com

Abstract

Shahriar Mandanipour is one of the contemporary writers who was experimental in structure and form. For this reason, the reader is challenged with spaces in his stories that are essentially an arrangement of mixed and various spaces. Dealing with this type of space in a theoretical and sometimes practical way can be observed in Michel Foucault's approach, which he calls it heterotopian or other spaces. In this regard, this study first describes these types of spaces through writings of Foucault and other thinkers who have explored in this field. Then, it analyzes these spaces in the fiction of Mandanipour including *Mummy and Honey*, *Midday Moon*, *Violet Orient*, and *Ultramarine Blue*. This study concludes that Mandanipour, by bringing up such spaces in his stories, points to the hidden truth behind the homogenous structure of one space. Moreover, introducing a new way and knowledge beyond the limitations in homogeneous spaces, heterotopian spaces help the characters from the limitations not only in understanding themselves but also the world.

1. Assistant Professor of English Language and Literature, Faculty of Human Sciences, English Language and Literature Department, University of Zanjan, Zanjan, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-5017-7432

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 65
Spring 2024
Research Article

Keywords: Geography, space, place, heterotopian spaces (other spaces), literary space

Extended Abstract

The different narrative language of Shahriar Mandanipour is perhaps the most characteristic of his story writing that calls attention to the first reading. This feature is due to his interest in structure and form, which is often expected from modern storytellers because they attempt to free themselves from established structures so as to mix a new structure with the old one for their new experiences. Assuming that their type of vision cannot be offered in traditional structures, he has developed a language in storytelling that distinguishes him from any other writer and creates a unique story space in the range of this language, as the author himself points out: "Language is the purpose of writing. Therefore, it is not a means for writing stories, and the author must be able to create a range of different languages" (conversation with Shahriar Mandanipour, 2012). This convergence of different languages makes his prose complicated and sometimes unrealistic, but at the same time, it allows the author to bring almost disparate worlds together. For this reason, in his stories, the border between reality and fantasy merges, and the reader's entry into the story is like entering a labyrinth of uncertain boundaries, and this is the result of the author's experimentalism in writing stories. Now, as Mir Abedini (1998, p. 74) emphasizes: "From his very first stories, he showed that he has a thought and tries to find a suitable structure and tone for this thought, and through experiencing the form, he reaches a new understanding of reality". The world that Shahryar Mandanipour creates in his fictional works is sometimes derived from dreams and is hyper-realistic and sometimes from myth, folklore and Iranian culture, which is special in its way and plays a significant role in the development of Iranian fiction literature. The mixing of apparently

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 65
Spring 2024
Research Article

dissimilar worlds can be considered one of the most basic narrative features of this storyteller. This study attempts to shed light on space and place in the stories of Mandanipur. In so doing, this study relies on the methodology of geocriticim or spatial studies. Then, heterotopias or other spaces are described, which are influenced by Michel Foucault, in order to explain and discuss the appearance of such spaces in Mandanipour's stories. Michel Foucault's heterotopian spaces have had an important impact on space-place studies. Introducing heterotopia versus utopia as a space that challenges the knowledge of homogeneous spaces. Placing these spaces together and revealing their internal contradictions can be considered a critical reading. This is Foucault's approach in continuation of his discussion about the opposition of power and resistance, which according to him, in every discourse of power, a conflicting and challenging discourse is formed, even though it is on the sidelines. Shahriar Mandanipour, a contemporary Iranian writer makes literary use of these spaces in his stories, which is a result of his new approach to modern and experimental writing. Desert, prison, library, book and literary space, cemetery, cinema, theater, cafe, hotel, park, table, and so forth are examples of heterotopian spaces in his stores. In these spaces, the characters of his stories seek to overcome life's crises, which are often tied to death, love, tradition, politics and power. These spaces help them to challenge the homogenous spaces because they already have limited their understanding of self and the world. These heterotopian spaces in his stories are sometimes of a critical and sacred type; sometimes of the type of spaces that are for those who do not follow the rules of society and are deviant in a way; sometimes the functions of these spaces undergo changes in the form of context and time; sometimes they challenge time; sometimes it is an illusion and to cover the lack of homogenous spaces; and sometimes it is of the type of space of literature, all of which have significant impact on the lives

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 65
Spring 2024
Research Article

and thoughts of the characters in the stories. The use of these spaces in the writings reviewed in this article is in line with Mandanipour's desire to create a new style in writing, and somehow these spaces help Mandanipour to have a special and different style. Mandanipour's other writings, such as *The Courage of Love* (1998), *Censoring an Iranian Love Story* (2009), *Moon Brow* (2018), and *Seasons of Purgatory* (2022) also contain heterotopian spaces that can be the subject of further studies.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۷. ش۶۵. بهار ۱۴۰۳ (صص۴۹-۹۱)

مقالهٔ پژوهشی

فضاهای هتروتوپیایی (دگرسان) در داستان‌های شهریار مندنی‌پور: خوانشی فضاـمکان محور

توحید تیموری *[۱]

(دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۹ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۳۱)

چکیده

شهریار مندنی‌پور از نسل نویسندگان معاصری است که به تجربه‌گرایی در ساختار و فرم پرداخته است. برای همین، خواننده در داستان‌های او با فضاهایی مواجه است که درواقع ترکیبی از فضاهای مختلف و در عین‌حال ناهمگون می‌باشد. پرداخت به این نوع فضاها را به‌صورت نظری و گاه عملی می‌توان در رویکرد میشل فوکو مشاهده کرد که او آن‌ها را فضاهای هتروتوپیایی یا دگرسان می‌نامد. در همین راستا، این مطالعه به شرح این نوع فضاها در آرای فوکو و دیگر متفکران می‌پردازد که در این زمینه اندیشه ورزیده‌اند تا خواننده آگاهی عمیقی از فضاها به‌دست آورد. سپس مطالعه حاضر، جستاری به بحث این فضاها در آثار مندنی‌پور *مومیا و عسل*، *ماه نیمروز*، *شرق بنفشه* و *آبی ماورای بحار* می‌زند که از معدود

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. (نویسنده مسئول)

* tohidrohiteymouri@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5017-7432

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

نویسندگان ایرانی است که چنین تجربه‌ای در داستان‌نویسی داشته است. این مطالعه به این نتیجه‌گیری می‌رسد که مندنی‌پور با مطرح کردن چنین فضاهایی در داستان‌های خود به حقیقت مکتوم در ورای ساختار همگن تک فضایی اشاره دارد و چنین فضاهایی به شخصیت‌ها کمک می‌کنند از محدودیت‌های فضاهای همگن فراتر رفته و طرحی نو دراندازند.
واژه‌های کلیدی: جغرافیا، فضا، مکان، فضاهای هتروتوپیایی (دگرسان)، گوراب، بیابانه، گورستان، سینما، کافه، فضای ادبیات

۱. بیان مسئله

زبان روایی متفاوت شهریار مندنی‌پور شاید خاص‌ترین ویژگی داستان‌نویسی او باشد که در خوانش نخست جلب‌توجه می‌کند. این ویژگی به‌خاطر علاقهٔ او به تجربه در ساختار و فرم است که اغلب از داستان‌نویسان مدرن موردانتظار است چراکه آن‌ها در تلاش هستند خود را از ساختارهای جاافتاده رها کنند تا بتوانند برای تجربه‌های نوی خود ساختاری جدید درهم‌آمیزند با این پیش‌فرض که نوع دید آن‌ها قابل‌عرضه در ساختارهای سنتی نیست. وی به زبانی در روایت داستانی دست یافته که او را از هر نویسندهٔ دیگری متمایز می‌کند و به طیف این زبان، فضای داستانی منحصربه‌فردی را خلق می‌کند، همان‌طور که خود نویسنده اشاره می کند: «زبان، هدف نگارش است. پس وسیله‌ای برای داستان‌نویسی نیست و نویسنده باید بتواند طیفی از زبان‌های مختلف را خلق کند» (گفت‌وگویی با شهریار مندنی پور، ۱۳۸۲). همین همگرایی زبان‌های مختلف، زبان نثری او را پیچیده و گاه غیرواقع می‌کند، اما به همان سان، فرصتی به نویسنده می‌دهد تا دنیاهای تقریباً غیرمتجانس را به هم نزدیک کند. برای همین، در داستان‌های او، مرز بین واقعیت و خیال در هم می‌آمیزد و ورود خواننده به داستان همانند ورود به هزارتویی از مرزهای نامشخص است و این نتیجه تجربه‌گرایی

نویسنده در داستان‌نویسی است برای نیل به نوعی روایت نو، همان‌گونه که میرعابدینی تأکید دارد: «او از همان اولین داستان‌هایش نشان داد که فکری دارد و می‌کوشد برای این فکرش، ساختار و لحنی مناسب بیابد و از طریق تجربه‌کردن فرم با شناختی تازه از واقعیت برسد» (۱۳۷۷/الف: ۷۴). دنیایی که شهریار مندنی‌پور در آثار داستانی خود خلق می‌کند، گاه برگرفته از خواب و رویا و فراواقع‌گرایانه و گاه از اسطوره و فولکلور و فرهنگ ایرانی است که در نوع خود خاص است و در سیر تکوینی ادبیات داستانی ایران، نقشی بی‌بدیل دارد. درهم‌افکنی دنیاهای در ظاهر غیرهمسان را می‌توان از اساسی‌ترین ویژگی‌های روایی این داستان‌نویس دانست. این مطالعه جستاری است برای کنکاش در امر فضا و مکان در داستان‌های مندنی‌پور. در ادامه، مطالعهٔ حاضر، به مطالعات زمان و مکان[1] یا به‌اصطلاح مشابه آن نقد ادبی جغرافیامحور[2] خواهد پرداخت که روشی نوین در مطالعات ادبی است. سپس، هتروتوپیاها یا فضاهای دگرسان[3] تشریح می‌شود که متاثر از آرای میشل فوکو[4] می‌باشد تا بدین‌وسیله، ظهور چنین فضاهایی در داستان‌های مندنی‌پور را تبیین کند و به بحث بگذارد.

۲. روش

۲-۱. نقد ادبی جغرافیامحور یا مطالعات فضا-مکان

نقد ادبی جغرافیایی یا مطالعات فضا-مکان در دهه اخیر به‌عنوان روشی جا افتاد که به مطالعهٔ متون ادبی از نقطه‌نظر جغرافیا، فضا، مکان و زمان می‌پردازد. درواقع، توجه کانونی این نوع نقد به تجربهٔ فضا و مکان‌هایی است که به شکل متن درآمده‌اند و در این بین، متون ادبی اهمیت بیشتری دارند، چراکه دربردارنده تجربیات فضایی و مکانی اعم از خصوصی و عمومی شخصیت‌ها در نوشتار است. شاید ادبیات بیشتر از هر متن

دیگری پذیرای توجه به مکان‌ها و فضاها است چون‌که تجربه فردی در ادبیات با مکان گره خورده و همراه با حس و حال و دریافت شخصیت از تجربه بیان می‌شود، خودآگاه و ناخودآگاه. شاید عده‌ای این ادعا را داشته باشند که توجه به مکان از ابتدا در نقد ادبی بوده است. خاصیت نقد ادبی جغرافیایی در این است که فقط به اشاره به مکان در نوشتار بسنده نمی‌کند و به گفتمان‌های ایدئولوژیکِ شکل‌دهنده هویت و بافت می‌پردازد که بی‌شک در ساختارهای فضا و مکان نیز رخنه کرده و جای گرفته‌اند (سیدقاسم و نوح‌پیشه ۱۳۹۵: ۷۸-۷۹). در این راستا، مارک بروسو[5] اشاره می‌کند: «ادبیات نقش مهمی در گردش، بازتولید، عادی‌سازی و مشروعیت‌دهی بازنمایی‌های اجتماعی دارد که خود آن‌ها در گیر و دار روابط پیچیده و کمابیش پراکنده قدرت می‌باشد» (۲۰۱۷: ۱۰-۱۱). به بیانی، خود نویسنده برخلاف قدرت نسبی که در خلق اثر دارد، در پیوند با بافت اجتماعی-فضایی شکل گرفته است و این امر به‌هرحال در نوشتار او ظهور می‌یابد. نوشته‌های ادبی دربردارنده فضاهایی واقعی و خیالی است که ساختارهای خود این فضاها، روابط سیاسی و فرهنگی را شامل می‌شود.

این نوع نقد ادبی را می‌توان نتیجهٔ تمایل و تغییر جهت فضایی در علوم انسانی دانست که در آرای متفکرانی چون میخائیل باختین[6]، آنری لوفور[7]، میشل فوکو، ژیل دلوز[8]، فردریک جیمزسون[9]، ادوارد سوجا[10]، دیوید هاروی[11] و غیره بروز و ظهور یافت. این نظریه‌پردازان تحت تأثیر دنیای بعد از جنگ جهانی دوم، پسامدرنتیه، پساساختارگرایی و جهانی‌شدن به توجه به بحث تجربه فضایی روی آورده‌اند. اما این نوع رویکرد در ادبیات مرهون برتراند وستفال[12] در فرانسه و رابرت تالی[13] در آمریکا است که این نقد را دانشگاهی و معرفی کرده‌اند. وستفال بر این باور است که نقد جغرافیامحور «به بررسی فضاهای انسانی می‌پردازد که هنرهای تقلیدی در متون،

تصویر، و مراوده‌های فرهنگی مرتبط را ترتیب می‌دهند» (۲۰۱۱: ۶). او در کتاب *نقد جغرافیامحور: فضاهای واقعی و خیالی*، به سه اصل اساسی می‌پردازد که به نظر او، محورهای این نوع نقد می‌تواند باشد: فضایی–زمانی بودن، حدشکنی و ارجاع‌گرایی[14]. فضایی–زمانی بودن درواقع اصطلاحی بسط‌یافته از همان واژه باختین «کرونوتوپ[15]» به معنی درهم‌آمیختگی زمان و فضا در تولیدات هنری است. وستفال بر این باور است که زمان و فضا به نسبت تاریخ اهمیت بیشتری پیدا کرده‌اند. همچنین، تنوع و درهم‌آمیزی زمان و فضا در تولید ادبی و هنری بسیار تأثیرگذار است تا جایی که چهارچوب نوشتار را تعیین می‌کنند. حدشکنی، ظرفیت حرکت و جابه‌جایی در فضاهاست همان‌گونه که «ادبیات وابسته به اقلیت (برای مثال، قومیتی، جنسیتی، اعتقادی و غیره) تلاش می‌کند در گفتمان غالب شنیده شود» (وستفال، ۲۰۱۱: ۴۵). حرکت کوچ‌رو[16] (که در آثار دلوز نمایان است) و فضای سوم[17] که مابین فضاهای غالب اول و دوم است و توسط سوجا مطرح شده از دیگر مثال‌های ویژگی حدشکنی است. اما خود ادبیات این ویژگی را به‌غایت داراست و به‌گونه‌ای با ویژگی سوم، یعنی ارجاع‌گرایی پیوند دارد وقتی مرز بین واقعیت و خیال در نوشتار ادبی در هم می‌آمیزد. ارجاع‌گرایی، درواقع، به ارتباط بین فضاهای واقعی و ساختگی، دنیا و متن یا واقعیت و خیال می‌پردازد.

از طرف دیگر، رابرت تالی به مفاهیم دیگری در نقد فضا و مکان‌محور چون نقشه‌پردازی ذهنی، حس جابه‌جاشدگی مکانی و بهت فضایی را در دوره مدرن و پسامدرن مطرح می‌کند. در این زمینه، او به متون ادبی به‌عنوان نقشه‌هایی می‌پردازد که نمایان‌گر مکان‌هایی است که هم با فضاهای واقعی و هم خیالی در هم آمیخته است. برای همین، او معتقد است که متون ادبی می‌تواند به انسان در یافتن موقعیت خود در

این جهان کمک شایانی بکند؛ «نقشه‌نگاری ادبی، جغرافیای ادبی، و نقد جغرافیایی راه‌های مؤثری برای دریافت موضوعاتی چون فضا، مکان، و نقشه ذهنی پیش روی پا می‌گذارد» (۲۰۱۳: ۳). او همچنین به موضوعاتی چون ضعیف شدن اهمیت زمان، موقتی بودن و تاریخ‌گرا نبودن اشاره می‌کند که به چرخش فضایی منجر شده است که همهٔ آن‌ها به‌گونه‌ای پدیده‌ایی بعد از جنگ جهانی دوم است که منجر به طرد، مهاجرت و جابه‌جایی بسیاری از مردم شد (تالی، ۲۰۱۳: ۱۳)، همهٔ این موارد باعث شد حس مکان در اذهان انسان‌ها دچار تزلزل شود. در ادامه، نویسنده را به‌عنوان نقشه‌نگاری معرفی می‌کند که توضیحات واقعی از افراد و مکان‌ها را با چاشنی خیال از دنیاهای ساختگی و رؤیا و اسطوره در هم می‌بافد و روایتی به‌عنوان ادبیات را می‌سازد. درواقع، نوشتار ادبی روندی از اضافه‌کردن، حذف کردن، بازساختن، نشان کردن و ترمیم کردن هم‌زمان دنیای واقعی و خیالی است. نقشه‌نگاری ادبی از رابطه نزدیک بین زمان تاریخی و فضای جغرافیایی به‌دست می‌آید که ادبیات آن را بهتر از گفتمان فرهنگی به‌دست می‌دهد. این مفهوم ارتباط نزدیکی هم با نقشه‌شناختی[18] دارد که جیمزسون به آن پرداخته است؛ انسان تلاش می کند «خود را در سازگان اجتماعی و محیط فضایی پیچیده تعریف کند» (همان: ۶۸). و همچنین مفهوم قدیمی‌تر پرسه‌زن[19] که به گونه‌ای ساخت زندگی شهری است با نقشه‌نگاری ادبی پیوند دارد که والتر بنجامین[20] آن را وارد تفکر انتقادی کرده است. پرسه‌زن کسی است که در فضای شهری قدم می‌زند و میان جمعیت است، اما بیشتر به روابط شهری می‌پردازد با رویکردی انتقادی؛ کسی که شهر از نقطه‌نظر او دیده می‌شود و شرایط فرهنگی اجتماعی تفسیر می‌شود (همان: ۹۵). از دیگر پیشگامان نظریه نقد جغرافیایی و فضا و مکان محور، از دیدگاه تالی، آنری لوفور می‌باشد که در کتاب *تولید فضا* به تبیین رابطهٔ فضایی فیزیکی، ذهنی و

اجتماعی روی آورده و محوریت اصلی نقد او روی زندگی روزمره است که دستخوش ایدئولوژی‌ها است. از ویژگی‌های اصلی نقد جغرافیایی یا فضا و مکان محور تکیه آن بر زمینه‌های مطالعاتی مختلف است که زمینه‌ساز نقدی همه‌جانبه و انتقادی را مهیا می‌سازد. در همین راستاست که فضاهای دگرسان، از نظر فوکو، این قابلیت را دارد که فضاهای مختلف و اغلب در تنش را کنار هم جمع کند و هم‌زمان به نقد هر فضا و ساختار آن بپردازد و نکاتی را آشکار کند که اغلب از دید انسان‌هایی که در فضاهای تک‌محوری زندگی می‌کنند پنهان است.

۲-۲. فوکو و هتروتوپیاها یا فضاهای دگرسان

فضاهای دگرسان یا هتروتوپیا در سه مرحله توسط میشل فوکو مطرح شده است: اولین‌بار در *الفاظ و اشیا: باستان‌شناسی علوم انسانی*؛ بار دوم در برنامه‌ای رادیویی در باب ادبیات و آرمان‌شهر؛ و سومین بار در یک سخنرانی برای گروهی از معمارها. اولین مثالی که از او برای این نوع فضاها ارائه می‌شود در کتاب *الفاظ و اشیا* است که به دانشنامه‌ای چینی اشاره می‌کند که خورخه لوئیس بورخس[21] در داستان خود از آن نوشته است. این دانشنامه از این جهت هتروتوپیایی است که نظم سازمان دهنده به این دانشنامه از روند آشنای هیچ دانشنامه‌ای پیروی نمی‌کند چرا که دسته‌بندی حیوانات در آن براساس نظم عجیبی چون حیوانات متعلق به پادشاه، رام‌شده، خوک‌ها، اسطوره‌ای، سگ‌های ولگرد و غیره نگاشته شده است. مثال‌های بعدی هتروتوپیایی او قبرستان‌ها، زندان‌ها، آسایشگاه‌های روانی و روستاهای تفریحی است که در برنامه رادیویی ارائه می‌شود. اما اصلی‌ترین پرداخت فوکو به این فضاها در مقالهٔ او «فضاهای دگرسان: یوتوپیا و هتروتوپیا» در سال ۱۹۸۶ است.

در این مقاله، فوکو ادعا می‌کند که عصر حاضر، «عصر فضا»، «عصر هم‌زمانی»، «عصر هم‌نشینی»، و عصر «نزدیک و دور، کنار هم و پراکنده» (۱۹۸۶: ۲۲) است. او بر این باور است که فضا، مهم‌ترین دغدغه زندگی معاصر است، جایی که روابط خاصی بر انسان و هویت او سایه می‌افکند. با مثال‌هایی چون مکان‌های حمل و نقل (خیابان‌ها، قطارها، فرودگاه‌ها و ترمینال‌ها)، مکان‌های تفریحی (کافه، سینماها، تماشاخانه‌ها و ساحل‌ها) و مکان‌های استراحت (خانه‌ها و هتل‌ها) علاقهٔ خود را به مکان‌هایی که توانایی «برهم‌زدن، خنثی کردن و ایجاد روابط جدید» (همان: ۲۴) در فضاها را دارند آشکار می‌کند؛ فضاهایی که در عین ارتباط با فضاهای همگن، قابلیت ایجاد تحول و اختلاف در آن‌ها را نیز دارند. او در ادامه به یوتوپیاها یا آرمان‌شهرها می‌پردازد، مکان‌هایی که اصولاً وجود خارجی ندارند، اما هتروتوپیاها فضاهایی هستند که واقعی هستند و در عین‌حال آرمانی. آینه مثال شگفت‌انگیزی از این نوع فضاها است که فوکو برای نشان دادن تمییز بین یوتوپیا و هتروتوپیا بیان می‌کند:

> آینه به‌هرحال یک یوتوپیاست چراکه مکانی است بی‌مکان. در آینه، خود را جایی می‌بینم که آنجا نیستم، در جایی و فضایی غیرواقعی که در پشت صفحه گشوده می‌شود؛ من آنجا هستم، جایی که آنجا نیستم، به‌گونه‌ای سایه‌وار که تصویری از من ارائه می‌دهد، و این توانایی را به من می‌دهد که خودم را جایی ببینم که در آنجا غایب هستم: این یوتوپیای آینه است. اما همچنین هتروتوپیاست چراکه آینه در واقعیت وجود ندارد، مکانی که اقدام متقابلی در برابر جایی که اشغال کرده‌ام اعمال می‌کند. از جایگاه آینه غیبت خودم را از جایی که در آن هستم کشف می‌کنم (همان: ۲۴).

در ادامه، به شش اصل هتروتوپیا به همراه مثال‌هایی ارائه می‌دهد: ۱. با وجود تمام اشکال مختلفی که می‌تواند داشته باشد، هتروتوپیاها در همهٔ فرهنگ‌ها وجود دارد؛

فوکو دو نوع را در این زمینه دسته‌بندی می‌کند: الف) هتروتوپیاهای بحرانی که مکان‌هایی ممنوعه و گاه مقدس و متبرک هستند که برخی افراد مانند زنان دشتان و باردار یا افراد سالخورده اجازه ندارند در آن‌ها وارد شوند، ب) هتروتوپیاهای گمراه‌ها مانند زندان و بیمارستان‌های روانی که برای نظارت روی افرادی است که از قواعد عمومی و قانونی منحرف شده‌اند؛ ۲. برخی هتروتوپیاها ممکن است در گذر تاریخ کارکرد متفاوتی به خود بگیرند؛ برای مثال، قبرستان‌ها از داخل کلیساها در مرکز شهر به حومه انتقال یافته‌اند؛ ۳. هتروتوپیاها این فرصت را در اختیار قرار می‌دهند تا فضاهای ناکامل در یک فضا جمع شوند؛ سینماها، تماشاخانه‌ها، باغ‌ها و حتی فرش ایرانی فضاهایی هستند که دنیاها و اصول و سنت‌های نامشابه کنار هم گرد بیایند؛ ۴. هتروتوپیاها به زمان مرتبط هستند، به‌گونه‌ای که چیزهایی که به زمان‌های مختلف تعلق دارند به‌صورت گذری کنار هم دیده شوند؛ موزه‌ها، کتابخانه‌ها، فستیوال‌ها و دهکده‌های تفریحی از این‌دست فضاها هستند؛ ۵. هترتوپیاها نظام‌هایی را ایجاد می‌کنند که جدایی موقتی از ساختار غالب جامعه را دارا می‌باشند؛ برای مثال، زندان‌ها، حمام‌های مسلمانان، سوناهای اسکاندیناوی و اقامتگاه‌های جاده‌ای، مکان‌هایی هستند که نظم خاص خود را دارند، متفاوت با آنچه در جامعه است؛ ۶. هتروتوپیاها همچنین می‌توانند به فضاهای خیالی و وهمی و همچنین فضاهای واقعی کمبودپوشی مرتبط باشد؛ جامعه‌های پیوریتنی (پاک‌دینان) و مستعمره‌ها را فوکو از این‌دست می‌داند، این مکان‌ها برای ایجاد جامعه‌ای در جایی دیگر برنامه‌ریزی می‌شوند، چراکه جامعهٔ آن زمان، پذیرای آن قاعده و اصول نبودند.

بحث دربارهٔ هتروتوپیا یا فضاهای دگرسان بعد از فوکو را منتقدان و متفکران دیگر نیز پیگیری کرده‌اند. با توجه به شکل‌گیری گفتمانی این نوع فضاها، جورج تیسوت[22]

اشاره می‌کند که خلق و توسعه این فضاها مرتبط با گفتمان‌های تاریخی است. او بر این باور است که فضاهای دگرسان، کارکردی اختلالی دارند، بدین‌گونه که با قدرت نظم‌گریز و غیرراهبردی آنها، توانایی ایجاد گسست و شکاف در زمان و نظم دیگر فضاها در آن‌ها به‌وجود می‌آید (۱۹۹۸: ۳۰۰). بدین‌صورت، فضاهای دگرسان، نظم و ساختاری متفاوت در پیوستگی زمانی و مکانی فضاها که توسط گفتمان‌های غالب تاریخی ایجاد شده، به‌وجود می‌آورند. این نوع اختلال و نظم‌گریزی می‌تواند به ایستادگی و مخالفت با نظم حاکم تعبیر شود، چراکه با قرار دادن فضاهای مستقل و همگن در کنار هم، فضاهای دگرسان می‌توانند به تناقض‌ها و ضدگویی‌ها و تضادها در هر فضا را نمایان سازند؛ به بیانی، تا وقتی فضایی در چهارچوب خود رفتار می‌کند شاید تناقضات آن دیده نشود، اما وقتی در کنار دیگر فضاها قرار گرفت، این تضادها پدیدار می‌شوند و این دقیقاً کارکرد اصلی هتروتوپیا است. با تأیید بر مخالفت این فضاها با گفتمان غالب، توپینکا[23] بر این امر تأکید دارد که دانش‌ها از نوع گفتمان‌های مختلف در فضاهای دگرسان کنار هم جمع می‌شوند و تقابل پیدا می‌کنند. با هم‌مکانی فضاهای متضاد که حامل دانش‌های مختلف هستند، هتروتوپیاها، نظرات، قوانین، قواعد و ساختارهای پذیرفته‌شده در این فضاها را مورد تشکیک قرار می‌دهند و راه را برای ظهور دانش جدید فراهم می‌کنند. توپینکا بر این باور است که نظم‌گریزی مرحله اول در فضاهای دگرسان است و «هتروتوپیاها نظم جایگزینی را برای نظم غالب ارائه می‌دهند» (۲۰۱۰: ۶۸) و بدین‌ترتیب به‌نوعی پیچیده‌سازی دانش را به‌دست می‌دهند. این بحث توپینکا مشابه مسئله‌ای است که کوین هسرینگتون[24] در باب فضاهای دگرسان مطرح می‌کند که این فضاها «جدا از فضاهای مرکزی است که نظم اجتماعی

را به ارمغان آورده است» (۱۹۹۷: ۲۱). او بر این باور است که هتروتوپیا، فضای دیگری است که روابط فضایی جایگزینی را به‌وجود می‌آورد.

از طرف دیگر، دی کوتر و دیهان[25] معتقد هستند که فضاهای دگرسان درواقع از ساختار تعطیلات یا تفریح (برای مثال، ماه عسل، تئاتر و سینما یا کارناوال و فستیوال) تبعیت می‌کنند که در تضاد با ساختار فضاهای هرروزه یا روزمره است. در تفریح و تعطیلات اصولاً نظمی که در هر روز انسان شاهد آن است دیگر وجود ندارد و قوانین عمومی و اجتماعی به‌نوعی به تعلیق درمی‌آیند (۲۰۰۸: ۹۳). این نوع رویکرد به‌نظر می‌آید بحث فضاهای دگرسان را به نظریه «کارناوال یاشادپیمایی» [26]نزدیک می‌کند که باختین ارائه می‌دهد. هر دو مفهوم بر واژگونی موقتی سلسله‌مراتب، تعلیق قوانین و اصول همیشگی، اختلال در نظم قدرت، آزادسازی انرژی نهفته و باززایی تأکید دارند. درواقع، کارناوال و فضای دگرسان شرایطی را فراهم می‌کنند تا بین رویکردها و مفاهیم و ایدئولوژی‌های متضاد گفت‌وگویی شکل بگیرد و در این گفت‌وگوست که فضاهای مخالف از فضای اول و دوم خارج شده و وارد فضای سوم می‌شوند که ویژگی این فضای سوم در این است که هیچ‌کدام از فضاهای اول و دوم بر دیگری ارجحیت ندارد. همان‌طور که گیلیان روز[27] اشاره می‌کند فضاهای دگرسان، شرایط «مکان چندجانبه» (۱۹۹۷: ۲۷) را مهیا می‌سازند که در آن دوگانه‌ها و سیستم‌های فضایی توتالیتر دیگر خاصیت ندارند. این فضاهای متناقض، جغرافیای تفاوت را ایجاد می‌کنند، جایی که در آن متفاوت بودن یک فضیلت است و نه‌تنها حبس و سرکوب نمی‌شود، بلکه وجود آن تحمل می‌شود. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که هتروتوپیا یا فضای دگرسان هم واقعی است و هم غیرواقعی، هم در مرکز است و هم در حاشیه،

هم داخل است و هم خارج، هم شبیه است و هم متفاوت، هم نظم دارد و هم بی‌نظمی ایجاد می‌کند و اینکه با فضاهای عادی روزمره منافات دارد.

۳. بحث: هتروتوپیا یا فضاهای دگرسان در آثار شهریار مندنی‌پور

۳-۱. مومیا و عسل

خواننده در دو داستان اول از این مجموعه با مکان‌هایی مواجه می‌شود که در تقابل با شهر و فضای شهری است. در داستان «بشکن دندان سنگی را»، راوی، خوانندهٔ نامه‌هایی از طرف مردی است که برای خدمت به جایی به‌نظر دورافتاده رفته است که تصویر چنین مکان‌هایی که «بی‌هویت، ناامن، ناشناخته و گاه وحشتناک» (سلطانی و خدادادی، ۱۴۰۱: ۳۳) می‌نماید، در داستان‌های مندنی‌پور کم نیست. این جای دگرسان «گوراب» است که شبیه مکانی باستانی یا مکانی آخرالزمانی و پلیدشهری است که از پس واقعه‌ای جهانی جان سالم به‌در برده است. این مکان با شهر متفاوت است و از روزمرگی و اتفاقات عادی شهری به دور است. نویسنده، این تقابل را به‌خوبی نشان می‌دهد: «آن وقت‌هایی که به شهر می‌آمد، پاییز و زمستان بود. می‌رفتیم با هم توی خیابان خلوتی قدم می‌زدیم» (۱۳۹۷: ۱۰) . در مقایسه با شهر، گوراب، تصویری دیگر دارد: «صداهایی می‌شنوم. به‌غیر از صدای چک چک آب، اینجا، هزار سال پیش، پیشتر، زمزمه‌هایی شده که هنوز مانده، کسی جیغ کشیده، کسی آتش روشن کرده، قربانی‌ها خندیده‌اند و کسی ورد خوانده» (همان: ۱۱)، «اینجا هوا از فصل‌ها رهاست و همهٔ خواب‌های دنیا رسوب می‌کنند» (همان: ۱۶) یا «اینجا همه‌چیز در لوله بادی می‌چرخد و غبار می‌شود. سایه‌های سیاه روزها و سیاهی شب‌ها» (همان: ۱۸). در گوراب به‌نظر می‌آید مردم قدمی برای متمدن شدن برنمی‌دارند و به‌گونه‌ای با تغییر و

تحول بیگانه‌اند، درست در تقابل با فضای شهر که همیشه در حال تغییر است. انگار در گوراب، مردم از سنت و باورهایی باستانی حفاظت می‌کنند که اگر به دست تمدن بیفتد نابود خواهد شد. مانند جایی باستانی و اصیل، گوراب با حقیقتی که شهر و تمدن به دنبال آن است در تضاد است و درواقع آن را زیر سوال می‌برد؛ «من از سر این‌ها نمی‌گذرم تا نفهمم کدام‌مان اصلیم. کدام‌مان حقیقت داریم» (همان: ۱۸). مردمی سیاه‌سوخته که نه دریا دیده‌اند و نه رود، زمین‌هایی پوسیده و مرده از حر آفتاب و محصولاتی کم‌رونق همه تصویری آخرالزمانی یا بدوی از گوراب ارائه می‌دهد. مردم در این مکان دست به کارهایی می‌زنند که برای کسانی که متمدنانه فکر می‌کنند دور از ذهن است: «همین دیروز یکی دخترش را فروخت ... فرستادندش برای عربی آن طرف خلیج ... صادق پولش را می‌خواست که زنش را ببرد شهر زایمان ... زنک یازده ماه را تمام کرده و هنوز بچه‌اش نیامده. بچه توی شکمش زنده است، ولی نه می‌افتد و نه می‌آید. می‌گویند صدای گریه‌اش را هم می‌شنوند» (همان: ۱۳). یکی از دیگر باورهای خارق عاده در گوراب، برخورد آن‌ها با سگی ولگرد است که در داستان محوریت دارد. آن‌ها باور دارند که این سگ برای گوراب، کفرات می‌آورد، برای همین ادعا دارند که باید کشته شود. سگ را سم می‌دهند و تیر می‌زنند و آتش می‌زنند و به دار می‌آویزند، انگار که برای هر هفت جان او طریقه‌ای برای کشتن اعمال می‌کنند. انگار قرار است با مردن و قربانی کردن این سگ، نفرین از گوراب برداشته شود و به‌نظر می‌آید همین اتفاق هم می‌افتد.

نگارندهٔ نامه‌ها به‌نظر می‌آید کسی است که قرار است برای مردم گوراب نقش ناجی و قهرمان را بازی کند. اما همهٔ تلاش‌های او برای بیدار کردن مردم آنجا بی‌فایده است، چراکه وقتی به آن‌ها می‌گوید مزرعه‌هایشان کم‌رونق است، او را دشنام می‌دهند

و وقتی از آن‌ها می‌خواهد آنجا را ترک کنند و جایی زندگی کنند بدون مریضی، خشکسالی، انگل، سالک و غیره در جوابش به او می‌خندند. راز قهرمانی او برای مردم آنجا اما در کنده‌کاری نقشی است که در سرداب وجود دارد، جایی که مردی خنجرش را در سر حیوانی که درواقع سگ بزرگی است فرو کرده است. بعد از کشتن سگ، مرد متوجه می‌شود که باید سنگ را بر دندان‌های حیوان روی دیوار بکوبد که درنتیجهٔ آن آب جاری می‌شود. درواقع، چیزی که این مرد برای نجات مردم گوراب در ذهن داشته با چیزی که آن مکان برای او تقدیر کرده متفاوت است: این مرد قرار است به سنت گوراب، آب را برای آن‌ها به ارمغان بیاورد، اما در صورتی که بتواند به ترحم خود نسبت به سگ غلبه کند و با احترام به باورهای آنجا. این تقدیر بسیار شبیه سرنوشت قهرمان‌ها و هنرمندانی است که خواسته‌اند از طریق کاری شگرف یا هنر بدیع، مردم را بیدار کنند، اما خود گرفتار سرنوشتی شدند که آن مکان به‌عنوان حافظه تاریخی خود حفظ کرده است. هر مکانی داستانی برای خود دارد و نمی‌توان داستان و حافظه مکان را به‌راحتی تغییر داد، بلکه گاهی همین داستان آن مکان است که قهرمان و هنرمند را درگیر خود کرده و به او نقشی در داستان خود می‌دهد. این مکان‌ها با جاهایی مثل شهرها متفاوت هستند از این نظر که در شهرها، حافظه‌ها نو به نو می‌شوند و داستان‌ها بازنگاشته می‌شوند.

همین تقابل شهر را با مکانی که بیشتر به طبیعت و اصالت نزدیک است یعنی بیابانه، در داستان «زیر بال درنا» دیده می‌شود. در این داستان، خواننده با مردی به نام عیدی قربان آشنا می‌شود که انگار از فضای زنانه شهر و محل کار و بوروکراسی اداری خسته است و برای تمرین مردانگی، بحرانی که در این برهه از زندگی با آن روبه‌رو است، به شکار سگ‌های ولگرد اطراف شهر رو می‌آورد. در دنیای شهری، مردان

فرصت چندانی برای تمرین مردانگی ندارند، چراکه فضای شهری رام‌کننده است. این داستان کم شبیه به رمان‌های همینگوی[28] نیست که در آن قهرمانان آن‌ها برای یافتن مردانگی ازدست‌رفته به طبیعت می‌روند تا با شکار، این نیاز خود را ارضا کنند. عیدی قربان «مردی عصبی مزاج بود و همیشه از خشمی که خودش هم نمی‌دانست چیست می‌سوخت» (همان: ۲۸) و بعد از رو آوردن به شکار سگ‌ها، مورد توجه بقیه قرار گرفت و تقدیری که از او شد به او این حس قهرمان‌ها در داستان‌های کلاسیک را داد که کاری قهرمانانه برای مردم انجام می‌دهند «بله، خدمتی می‌کنیم به خلق خدا ... من می‌خواهم برای خودم یک کسی باشم ... احترام داشته باشم» (همان: ۲۹). از اهداف دیگر او برای سگ‌کشی، به‌دست آوردن شرایطی بود که بتواند با زن همسایه ازدواج کند، درست مانند داستان‌های قدیمی که قهرمان برای دستاوردش اجازه ازدواج با زنی را به‌دست می‌آورد. تقابل با فضای شهری در حرف‌های عیدی قربان مشهود است وقتی که ادعا می‌کند شهر تبدیل به آشغالدانی شده و کسی باید شهر را از این فضای مرده نجات دهد و اگر هم شده باید این کار را با خشونت و زوری مردانه انجام دهد تا درنهایت «فقط دلم می‌خواهد وقتی می‌اندازندم توی قبر، یکی باشد که بگوید این عیدی قربان است. عیدی قربان نسل سگ‌های ولگرد را از این شهر برانداخت. عیدی قربان این شهر را تمیز کرد» (همان: ۳۲). این رویکرد او باعث می‌شود به‌مرور خشونتی بی‌حد در او زنده شود و مرزهای انسانیت از او دور شود وقتی که درنهایت با مرگ «به شکل مردی ژولیده‌موی، ژنده‌پوش و چرک» مواجه می‌شود که در اثر طعمه‌های زهرین مرده است. کارهای او کم‌کم از نظر همکاران می‌افتد و حتی زنی را که دوست داشته از دست می‌دهد و او را به منطقه‌ای حفاظت‌شده برای درناها تبعید می‌کنند. دقیقاً در همان‌جاست که او خود نیز برای حفاظت از درنا، اسیر تیر شکارچیان

می‌شود و این حرکت قهرمانانهٔ او بیشتر با انسانیت هم‌راستاست. درواقع، کسی که خود شکارچی حیوانات بوده برای حفاظت از درنا مجروح می‌شود و به این نتیجه می‌رسد که تمرین مردانگی باید در راستای انسانیت باشد. در انتهای داستان، خواننده با مردی روبه‌رو است که «آرام و کم‌حرف عصرها به لاله‌عباسی‌های باغچهٔ یک متری‌اش آب می‌دهد و شب‌ها، پس از آنکه با قصهٔ امیرارسلان نامدار، یگانه پسرش را به خواب برد ... در این شهر هرکس که عیدی قربان را می‌شناسد، محترمش می‌دارد و از شما چه پنهان، کسانی او را دیده‌اند که نان پاره‌ای جلو سگ توله‌ای ولگرد انداخته است» (همان: ۴۱).

در داستان سوم از این مجموعه «پسرک آن سوی رود»، مردی دیده می‌شود که برای سال‌ها در زندان بوده و حال برای ترمیم خاطرات گذشته به کنار زاینده‌رود می‌آید تا لحظات شیرین در زندگی و خود و همسرش که سال‌ها منتظر او مانده بیابد. این مرد، توانایی یاد گرفتن مکان اسباب‌خانه را ندارد، بوی گل‌ها را فراموش کرده، برای پیدا کردن خانه سرگردانی می‌کشد، و درکل برای او «یک چیزی هست که فکرم می‌رود نزدیکش ... می‌خواهم بهش برسم و یک‌دفعه می‌پرد» (همان: ۵۰). داستان کنار زاینده‌رود می‌گذرد که تقریباً تنها جایی است برای مرد که انگار عوض نشده و شاید به کمک آن بتوان چیزهایی از گذشته را زنده کرد. زندان از دیگر فضاهای دگرسان در داستان‌های مندنی‌پور است که خاصیت متفاوتی با زندگی روزمرهٔ انسان‌ها دارد. از آنچه در داستان می‌گذرد خواننده متوجه می‌شود که تأثیر زندان روی این مرد، از دست دادن خاطرات خوب و خوش زندگی بوده، کاری که «فقط می‌دانستم که باید هرچه توی کله‌ام هست یادم برود ... خانه‌مان ... آشناهامان ...هرچی هست ... تنها راه دوام آوردن همین بود وگرنه من هم می‌بریدم ... بعد راهش را پیدا کردم. تلخ‌هایشان را

گذاشتم بمانند» (همان: ۵۰). در زندگی روزمره، اصولاً انسان با ارجحیت دادن به خاطرات خوب، تلخی تجربه‌های بد را به فراموشی می‌سپارد و زندگی را قابل‌تحمل می‌کند. اما در زندان، ماجرا برعکس است؛ خاطرات خوب، تحمل زندان را سخت و دشوار می‌کند و برای اینکه بتوان زندان را تحمل کرد گاه زندانی مجبور است خاطرات بد را در ذهن بیشتر مرور کند تا تلخی زندان را بکاهد، چراکه «سیاهی نسیان‌آور است ... با آن می‌شود هر رنگی را ضایع کرد» (همان: ۴۶). او این فداکاری را برای آن کرده بود تا پای مبارزهٔ خود بایستد «راست می‌گفتند ...چیزی که ساخته بودیم نباید فراموش می‌شد ...حزب همه چیز بود ... فرزند ما بود ... زخمی ... ترسیده ... نمی‌شد تنهایش گذاشت وسط آن‌همه ناامیدی و خیانت» (همان: ۵۲). او زندگی خود را وقف حزب و مبارزه کرده بود، اما وقتی به او گفتند که همه‌چیز تمام شده و شکست خوردند و آنچه برایش این همه زجر کشیده بوده اشتباه بوده «مدام از خودم می‌پرسیدم یعنی چه آخر ... تمام شد؟ همین؟ ... افتادم، افتادم زمین» (همان: ۵۹). و دقیقا بعد از این متوجه شده بوده که همهٔ لحظات خوش زندگی خود را تباه چیزی کرده که اشتباه بوده و حال با مردی روبه‌رو بوده که هیچ‌چیز ندارد، حتی زندگی و همسر خود را، بدون خاطره و لحظه‌ای ناب از خاطرات گذشته.

بحث مکان‌های نفرین‌شده در داستان «باران اندوهان» تکرار می‌شود. نفرین یک مکان چیزی جز تکرار داستان ذخیره‌شده در حافظهٔ آن مکان نیست و هرکه در آن مکان ورود می‌کند به‌ناچار باید نقش خود را در داستان آنجا به سرانجام برساند. در «باران اندوهان»، داستان آدم و حوا با گشودن کتابی به نام آزال در کتابخانه تکرار می‌شود وقتی که برهود و مهیانه نباید میوه ممنوعه این کتاب چاپی را بگشایند و به دانشی که کاتب آن سعی دارد خواننده را در آن سرگردان و حیران کند دست یابند:

«اگر از زاویه دید کاتب به قضایا بنگریم، یعنی برهود و مهیانه را آدم و حوایی امروزین ببینیم، باید کتاب آزال را همان میوهٔممنوع بدانیم که ویژگی‌اش این است که یا نباید به آن دست دراز کرد یا باید مسئولیت و عواقبش را بر عهده گرفت» (محمدی و کریمی، ۱۳۹۱: ۱۰۵). به‌نظر می‌آید کتابخانه همان بهشت نخستین است با دانش‌های در دسترس که با کاتب آزال که در نقش مار به وسوسهٔ خواننده‌ها می‌آید. از این دانش ممنوعه در ظاهر فراری نیست و هرکه تلاش می‌کند آن را نابود سازد دچار همان طاعونی می‌شود که کاتب در زمان نگارش آن به همان بیماری مرده است. هتروتوپیای کتاب و کتابخانه دربردارنده همان تفسیر آینه از نگاه فوکو است: یوتوپیای بهشت که همراه شده با دسترسی به دانش نخستین و ازلی و هتروتوپیای کتابخانه که همان بهشت را برای شخصیت‌های داستان تداعی می‌کند، اما همانند آینه، تصویری را ارائه می‌دهد که درواقع آنجا نیست و انسان فقط خود را جایی از ازل می‌بیند که درحقیقت آنجا نیست. داستان از نقطه‌نظر همان کاتب روایت می‌شود که مرده، اما با گشودن کتاب زنده می‌شود و این باز هتروتوپیای مرگ و زندگی را متصور می‌شود که کتاب قابلیت آن را دارد: قابلیت زنده کردن کسی که به واقع در میان سطور کتاب مرده است. نویسنده به‌نحواحسن توانسته روایت داستان را مانند صدای مار و وسوسه شیطان در ذهن خواننده ایجاد کند «نامت چیست همدم تازه که دستان جوانت نزدیکم می‌شوند ... از خیال چشمان سیاه درآ و به آزال بنگر» (همان: ۱۰۰). تمام کسانی که متولی این دانش ممنوعه بوده‌اند اسیر همین وسوسهٔ راوی شده و درنهایت به هبوط و مرگ دچار شده‌اند. کاتب می‌گوید «من که کاتب "تستری"ام، داد زمان می‌ستانم از زمانه در این صحیفه ... آنچه بوده، هست هنوز تا بباشد و آنچه شده، همی شود ایدون و بشود» (همان: ۱۰۲) که زمان را می‌توان به همان هبوط ارجاع داد که در

زمانه‌های مختلف برای آدم و حواهای مختلف هبوط را به ارمغان می‌آورد «با زانوان زخمین هبوط ... تخمهٔ سیب در چنگ، نطفهٔ هابیل و قابیل فراچنگ، بیدار شده‌ای از خواب سبز در سایه سبز مردم گیاه هر پگاه، و خفته‌ای بر خاکستر گرم شهرهای سوخته، هر شامگاه» (همان: ۱۰۴) و این همان اخلال زمانی است که در فضاهای دگرسان از آن یاد شده است. کاتب با وسوسه دانشی سیاه به سراغ برهود و مهیانه می‌آید تا آن‌ها را نیز از بهشت آسودگی دور سازد و در دنیای سرگردانی در دانشی که خود کاتب هم نتوانسته آن را به اتمام برساند اسیر خود سازد و این همان وعده نخستین در بهشت بود که آدم و حوا را فریفت. اما به‌نظر می‌آید این گناه و هبوط نفرین‌وار بر گردهٔ همه انسان‌هاست که درنهایت «کین‌کش‌ترین بوسهٔ عالم را بر کتف‌هایشان در نمی‌یابند» (همان: ۱۱۹).

۲-۳. ماه نیمروز

مرگ درون‌مایه اصلی داستان‌های مجموعه *ماه نیمروز* است و برای همین از مکان قبرستان به‌تکرار یاد می‌شود. قبرستان به‌عنوان جایی که مرده‌ها دفن هستند و مرز بین زندگی و مرگ را متمایز می‌سازد اهمیت به‌سزایی دارد. به‌عنوانی فضایی دگرسان، قبرستان محلی است که زنده‌ها از آن دوری می‌کنند، چر که یادآور مرگ و اختلال در زندگی است و به همین دلیل بوده که چنین جاهایی در حاشیه و دور از شهر ساخته شده‌اند تا محل تردد زنده‌ها نباشند، همان‌طور که داستان «مهِ جنگل‌های بلوط» هم اشاره دارد «دورها، در مرز گورستان و بام‌های کوچک جنوب شهری» (۱۳۹۸: ۵۱). برای مرد مفرغی، راوی داستان، قبرستان جایی است که برای زنده‌ها نباید چندان مهم باشد حتی «هرگز سر قبر زنم نمی‌روم، چون نه برای او فایده‌ای دارد نه برای من»

(همان: ۴۸)، با اینکه او پیمانکار زه‌کشی قبرستان است. اما برای کاوه، دیگر شخصیت داستان، قبرستان ظاهرا تقدس خاصی دارد و او قادر نیست ارتباط خود را با مرده‌ها قطع کند و کنش این داستان بر این مسئله استوار است که او نگران آبی است که به‌خاطر بارندگی قبر مرده‌ها را تحت تأثیر قرار دهد. کاوه به روش‌های مختلف سعی می‌کند مرد مفرغی داستان را راضی کند سریع‌تر کار زهکشی گورستان را تمام کند؛ گاهی به بهانهٔ اینکه مزرعه‌های سبزی‌کاری مهاجرها نزدیکی قبرستان است که ممکن است در محصولات آن‌ها مایه ضرر برای همه باشد و گاهی با تلاش برای ایجاد کارزار با کسانی که مرده آن‌ها در گورستان دفن شده جهت فشار به مرد مفرغی و در آخر هم با تهدید به مرگ. برای کاوه، گورستان جایی است که مقاومت او برای ادامه زندگی درهم می‌شکند و این مکان، می‌تواند راز او را نمایان سازد. این از اصلی ترین ویژگی‌های مکان‌های هتروتوپایی است: اخلال در زندگی روزمره. کاوه درواقع عاشق الهه، زن مرد مفرغی، بوده و دلیل ساز و زخمه‌های غریبش و حتی انتخاب سوریگل، چون شبیه به الهه است، همین احساس بوده است. دلیل اینکه آن‌قدر اصرار هم دارد که زهکشی آب‌ها از گورستان زودتر تمام شود به‌خاطر این بوده که می‌دانست الهه در زمان زندگی از آب هراس داشته است. زندگی کاوه با مرگ عجین شده، یعنی او قادر نیست زندگی خود را بدون توجه به خاطراتش از مرده‌ای در قبرستان ادامه دهد. به بیانی، زندگی و انتخاب‌های او برای خود و دیگر زنده‌ها متأثر از کسی است که مرده. در بخشی از داستان، کاوه از سوریگل می‌خواهد در درگاه آشپزخانه بایستد، جایی که در صحنه‌ای مشابه الهه را قبل مرگش دیده بود، رو به مرد مفرغی می‌گوید: «این از آن لحظه‌هایی بود که تو باید دلت می‌خواست جاودان می‌شد. آرامش، امنیت ...» (همان: ۵۴). زندگی در انسان این توهم و فراموشی را ایجاد می‌کند که می‌توان جاودان بود و

با جاودانگی لحظاتی تا همیشه از مرگ رهایید. خاطره و عشق الهه در دل کاوه به‌گونه‌ای جاودان شده است و این کارکرد گورستان است که می‌تواند توهم جاودانگی را برای او برهم ریزد. پس گورستان هشداری است برای هرچه در میان زنده‌ها یادآور امنیت و آرامش و جاودانگی لحظات می‌باشد. مرد مفرغی می‌گوید: «خوشم نمی‌آید دیده شوم و نبینم» (همان: ۵۵) و این دقیقاً حضور مرگ در قبرستان است چون مرگ نظاره‌گر است، اما دیده نمی‌شود و این حضور سایه‌نما و شبح‌وار مرگ باعث می‌شود هر زنده‌ای نگاهی پرسش‌گر را در اطراف خود ببیند و خود و گذشته‌اش را پیش روی مرگ به حساب بگذارد.

قبرستان در داستان «اگر تابوت نداشته باشد» کارکرد دیگری به خود می‌گیرد، چیزی که فوکو از آن به هتروتوپیای انحراف یا کج‌روی یاد می‌کند به‌عنوان جای کسانی که اگر از اصول و قواعد و عرف مورد پذیرش جامعه سر باز زنند جهت تأدیب به آنجا فرستاده می‌شوند تا یکدستی جامعه حفظ شود. در این داستان، خواننده شاهد آن است که قبرستان برای پدر خانواده کارکردی این‌چنینی دارد. سارا دختری که در داستان مرده و پدر خانواده برای دفن آن به قبرستان رفته، ظاهراً دختری ناپیرو و خودرای است. او در خانواده به دستورات پدر و مادر گوش نمی‌دهد و در مدرسه، پرخاشگر و عاصی است و در جامعه هم با همه و همه‌چیز مخالف است. برای همین، وقتی پدر خانواده می‌گوید به دختر کوچک‌ترش درنا که «همین که سارا رفته شاید می‌خواسته، چون براش بهتر بوده. به حرف من و تو هم گوش نداده، رفته، چون کارو دوست نداشت ... به‌نظرت براش بهتر نبوده؟ خودش می‌خواسته. این دنیا براش خوب نبوده» (همان: ۷۱)، گمان می‌رود که تنبیه‌هایی چون غذا ندادن و زندانی کردن سارا برای او جواب نداده و به‌نوعی همه از مرگ او راضی هستند و شاید حتی باعث مرگ

او نیز شده‌اند. بدین‌صورت، قبرستان در این داستان همان کارکردی را دارد که فوکو ادعا دارد: افرادی که مزاحم جامعه هستند یا برای دیگران خطرناک هستند از جامعه دور نگه داشته می‌شدند. در این بین، نکتهٔ دیگری که فوکو دربارهٔ فضاهای هتروتوپیایی می‌گوید در این داستان نیز صدق دارد و آن تغییر کارکرد یک فضای هتروتوپیایی در گذر زمان و برای گروهی از افراد جامعه است. کارکرد اصلی قبرستان برای دور نگه داشتن مسئله مرگ از میان زنده‌ها است، یعنی اخلال مرگ در زندگی انسان‌ها، اما در این داستان، قبرستان جایی است برای دفن کسی که برای خانواده و جامعه خطرناک بوده است. به‌بیانی، خواننده کارکرد اصلی قبرستان به هترتوپیای انحراف را در این داستان شاهد است.

۳-۳. شرق بنفشه

درگیری ذهنی مندنی‌پور با فضای کتاب و به‌خصوص ادبیات از همان داستان «آوازهای در باد خواندهٔ داوود» از مجموعه *مومیا و عسل* به‌وضوح نوشتار او دیده می‌شود، وقتی راوی داستان می‌گوید:

> چراکه حدیث نفس با ساده‌لوحی مستانه‌اش، صادق‌ترین راوی و خوابگزار ما بوده و خواهد بود تا وقتی که ضمیری موسوم به «من» این‌همه بیهوده استفاده دارد ... شاید من و کسانی که مثل من که دایم در تقلای فرار از زمانهٔ خود هستیم، همان‌قدر که از بازگشت ارواح و مطالبهٔ مرده ریگ رفته‌شان می‌ترسیم ... گذشته از این، لابد اعتماد کودکانه به کلمات که نفوس مردهٔ اشیاءاند، چنین تقاصی هم دارد (۱۳۹۷: ۱۴۴).

این بخش کوتاه از داستان به دو نکتهٔ اساسی از فضای ادبیات اشاره دارد که به‌گونه‌ای این فضا را در زمرهٔ فضای دگرسان یا هتروتوپیا قرار می‌دهد: ضمیر «من» که

در فضای داستان آینه‌ای از خود نویسنده می‌تواند باشد که نویسنده را در جایی قرار می‌دهد که درواقع نیست و واژگان، در این فضا، مرده‌هایی هستند که روح آن‌ها ممکن است زندهٔ نویسنده را مورد آزار قرار دهند، چراکه فضای ادبیات، محل روایتی از جان سوختهٔ نویسنده است که اگر آن را به فضای ادبیات انتقال نمی‌داد شاید قسمتی مرده را همیشه در جسم خود حمل می‌کرد.

فضای نوشتار و به‌طور اخص فضای ادبیات می‌تواند فضایی هتروتوپیایی باشد؛ چراکه هم واقعی است و هم خیالی (متشکل از ارجاعاتی به جهان واقعی و هم واقعیتی که با خیال آغشته شده و ممکن است اصلاً وجود نداشته باشد)، هم یوتوپیاست و هم هتروتوپیا، هم حاضر است و هم غایب (جهانی که در فضای ادبیات نشان داده می‌شود هم در جهان واقع وجود دارد، هم وجود ندارد، چراکه چون تصویر در آینه جهان واقع در واژگانی نشان داده شده و صرفاً یک تصویر است). این ویژگی هتروتوپیایی برای فضای نوشتار در هر زمینه‌ای می‌تواند صدق کند، اما فضای ادبیات بیشترین ظرفیت را برای شکل‌گیری فضای هتروتوپیایی دارد. دلیل این است که اغلب نوشتارها اعم از فلسفه و تاریخ سعی می‌کنند ایهام را در فضای خود سرکوب کنند، درحالی‌که فضای ادبیات «به‌طور عمیقی ایهامی است: هیچ‌جا و اینجا» که فضایی «ناممکن و غیرقابل فکر را ایجاد می‌کند که تنها می‌تواند در زبان اتفاق بیفتد» (جانسون، ۲۰۰۶: ۸۵–۸۶). ایهامی بودن ادبیات را می‌توان در توصیف کوه «استسقا» در داستان «شرق بنفشه» دید که هم شبیه مردی می‌نماید که مرض استسقا دارد و از نوشیدن آب سیر نمی‌شود و هم شبیه زنی باردار است. ادبیات با استفاده از ایهام، می‌تواند هر خواننده‌ای را به تفسیری شخصی برساند و از این طریق، گفت‌وگویی بین تفسیرها ایجاد کند که نتیجهٔ آن، صیقل خوردن حقایق و فاش شدن گسست‌ها و

تعارضات است. فضای ادبیات، بدین‌صورت، قابلیت این را دارد که زندگی واقعی را به چالش بکشد و اشکالات آن را به نمایش بگذارد. نامه‌هایی که شخصیت اصلی داستان در «شرق بنفشه» به صورت کدگذاری‌شده به معشوقه ارسال می‌کند از سنخ فضای هتروتوپیایی است، چراکه به او این اجازه را می‌دهد تا اعتراض، احساس سرکوب‌شده، و عشق ممنوعه را در بستر ادبیات و در ارتباط با تاریخ و سنت ادبیات به مخاطب خود برساند. در این راستا، در ابتدای داستان خواننده می‌خواند «حالا که دانسته‌ای رازی پنهان شده در سایهٔ جمله‌هایی که می‌خوانی، حالا که نقطه نقطه این کلام را آشکار می‌کنی، شهر شرابِ مینو به کامت باشد؛ چراکه اگر در دایره قسمت، سهم تو را هم از جهان دُرد داده‌اند، رندی را 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» (۱۳۹۸: ۸). فضای تاریخی و سنتی ادبیات با کمی تغییر و به‌عنوان میانجی می‌شود شرح‌حال این شخصیت. در پیوندی بینامتنی و با ارجاع به شخصیت‌های ادبی و داستانی که در سطور *بوف کور*، *شازده کوچولو*، *لیلی و مجنون*، *غزلیات شمس*، *آناکارنینا*، *هشت کتاب*، *خمسه نظامی*، *بار هستی* و غیره نهفته است، ذبیح و ارغوان به عشق ممنوعه خود می‌پردازند و هر برهه‌ای از عشق آن‌ها گره می‌خورد نه تنها به سطور این کتاب‌ها بلکه به روایت آن‌ها هم (حیدری و دارابی، ۱۳۹۲: ۶۰–۶۸).

موریس بلانشو[29] در کتاب *فضای ادبیات* در کار و تجربه نویسنده در این فضا می‌پردازد که «هنرمندی که مشتاقانه خود را در معرض خطرات تجربه قرار می‌دهد احساس رهایی از جهان را ندارد، بلکه حس می‌کند که از آن محروم است؛ او حس نمی‌کند که سالار خود است، بلکه خود را از خویش غایب می‌بیند» (۱۹۸۹: ۵۳).

فضای ادبیات به این دلیل خاصیت هترتوپیایی دارد که به بیان بلانشو «واژه ممکن است معنای خود را به من بدهد، اما در ابتدا آن را سرکوب می‌کند. برای من که بتوان بگویم "این زن" باید به‌گونه‌ای در ابتدا خون و گوشت واقعی او را از او بگیرم و کاری کنم که غایب و هیچ شود. واژه به من وجود می‌دهد، اما در ابتدا مرا از خود وجود محروم می‌سازد. واژه، غیبتِ همان وجود است» (همان: ۳۲۲). این تعبیر بدیع از فضای ادبیات به این معنا است که برای اینکه چیزی در عرصه ادبیات و واژگان وارد شود و تصویر بیابد باید در ابتدا از وجود خارجی خود رها و خارج شود و به محض اینکه وارد فضای ادبیات شد چیزی که از چیز بیرونی مانده تنها واژه است؛ یعنی وجود یک چیز در واژه عاریه‌ای است به تصویر آنکه واژه نشان‌دهنده آن است. درواقع، ورود به دنیای ادبیات الزاماً تجربه نزدیک به مرگ است. فضای ادبیات به نویسنده کمک می‌کند خود را به سمت مرگ بکشاند «نویسنده کسی است که می‌نویسد تا بتواند بمیرد و کسی است که قدرت نویسندگی او از ارتباط او با مرگ می‌آید» (همان: ۹۳). اما چرا یک نویسنده باید خود را در معرض چنین تجربه‌ای قرار دهد؟ چون در تجربه خود با تضادهایی بین خود و دنیای بیرون مواجه شده که تنها راه نمایش آن فضای ادبیات است و این امکانی است که فقط و فقط در فضای ادبیات می‌تواند به‌وجود بیاید. دلیل دیگر برای تجربه مرگ در این فضا این است که درواقع این تجربه نزدیک به مرگ تلاشی برای ادامه حیات است، همان‌طور که رانسیر[30] در «مرگ مؤلف یا حیات هنرمند؟» اشاره می‌کند نویسنده «به همراه سایه خود متولد می‌شود، با ناپدیدی او در گفتاری ناشناس» (۲۰۰۵: ۱۰۳). با نوشتن، نویسنده آنچه که از درون در حال نابودی اوست را در فضای واژگان و ادبیات از خود خارج می‌کند و در معرض مرگ قرار می‌دهد؛ متن، تکه‌ای از نویسنده است که مرده است. این موضوع

برای شخصیت داستان «شرق بنفشه» هم صادق است: او از تجربه عشقی رنج می‌برد که در حال نابودی اوست و تنها از طریق همین واژگان در بستر ادبیات است که می‌تواند به حیات خود ادامه دهد. خود ذبیح در بخشی از داستان اشاره می کند که «حالا باور کردی که هیچ جا نداریم» (۱۳۹۸: ۲۸) و ادبیات و فضای نوشتار تنها خانه و جای آن‌ها می‌شود و این یعنی ادبیات برای هر کسی، جایی دارد.

در سینما، تماشاخانه و کافه که به‌زعم فوکو فضاهای هتروتوپیایی از جنس تفریحی هستند تصویری از دنیای واقعی در آن‌ها شکل می‌گیرد که با وجود اینکه کامل به نظر می‌آیند گذری هستند. نکته اول اینکه وقتی به آن‌ها برچسب تفریحی زده می‌شود، یعنی اینکه این فضاها خارج از فضای روزمره هستند و انسان‌ها برای سرگرمی به سراغ آن‌ها می‌روند. ساختار این فضاها به‌گونه‌ای طراحی شده است که دربردارنده چنین امکان فضایی است. در داستان «آیلار» هر سه مورد سینما، تماشاخانه و کافه دیده می‌شود. سینما و تماشاخانه از دو فضا تشکیل شده است: یکی فضای ببیننده و تماشاگر و دیگری فضای داستانی که در پرده یا صحنه روایت می‌شود. در کافه هم شخصیت اصلی داستان با صادق هدایت نویسنده هم‌کلام است (گاهی هدایت در حال نویسندگی در کافه است) که باز فضای مخاطب و روایت‌گری را به خواننده القا می‌کند. مخاطب سینما و تماشاخانه به نحوهای مختلف از فضای واقعیت که در آن زندگی می‌کند جدا شده و به‌خاطر هم‌ذات‌پنداری با روایت‌های روی پرده یا صحنه می‌تواند خود را در نقش دیگری در داستان زندگی دیگری پیدا کند. این ویژگی هتروتوپیایی اجازه می‌دهد مخاطب از زندگی روزمره خود جدا شده و تجربه‌ای خارق‌العاده داشته باشد. به بیانی، در این نوع فضاها، قوانین و قاعده‌های روزمرگی برهم خورده و تا وقتی مخاطب در حال تماشاست عرصهٔ روزمرگی به تعلیق دربیاید.

از طرفی دیگر، این فضاها گذری هستند به این معنی که حضور در آن‌ها نمی‌تواند پایدار باشد. برای همین، فردی که این فضا را تجربه می‌کند قادر نیست به این فضا حس تعلق داشته باشد و این دقیقاً در مقابل فضای روزمرگی است که در آن، انسان حس تعلق دارد، مثل خانه و محل کار.

به‌نظر می‌آید مندنی‌پور در این داستان تلاش دارد تجربه عشق را به حسی که انسان در چنین فضاهایی دارد تشبیه کند. عشق، همانطور که همیشه عاشقان و ادیبان و عارفان اشاره کرده‌اند، گذری است و پایدار نیست، چراکه وقتی بوی تعلق به خود گرفت و قانون‌مدار شد دیگر جزئی از روزمرگی می‌شود و تعلیقی که در لحظات عاشقی با قانون‌گریزی و فرار از عادت و روزمره به‌وجود می‌آید رنگ می‌بازد. عشق، تجربه تعلیق از خود و دنیای اطراف است. شخصیت اصلی داستان، طالبا، که خود معترف است «از سرکار میام، سرگردونم، تو خیابونا، گاهی قبرسون، بالاخره، شب سر می‌کنم تو یه میخونهٔ کثیف» (۱۳۹۸: ۸۱). زندگی او فرار از روزمرگی و سرگردانی در فضاهایی چون سینما، تماشاخانه و کافه است. در همین کافه است که او دل به زنی پر رمز و راز می‌بازد. این زن از تجربهٔ عشق و رابطه با مردان برحذر است، چراکه همسر سابق او مردی پرنفوذ است و گماشته‌هایی برای او قرار داده تا اجازه ندهد هیچ مردی با او باشد. طالبا، اما به مانند شخصیت اصلی فیلم‌ها و نمایش‌ها، مانند «کازابلانکا» که در داستان به آن اشاره می‌شود، می‌خواهد قهرمان‌طور خطر کند و به تجربه عاشقانه خود با آیلار ادامه دهد، با وجود اینکه می‌داند خطراتی مانند شکنجه، کتک‌کاری و مرگ ممکن است در انتظار او باشد. همین‌طور، هدایت با طالبا مانند یکی از شخصیت‌های داستان‌هایش برخورد می‌کند و طالبا را به تجربهٔ عاشقانه‌اش سوق می‌دهد. دلیل این انتخاب طالبا شاید بیشتر از اینکه تجربه حس قهرمان باشد مرتبط به

ماجراجویی و فرار از روزمرگی است. آنچه اما درباره این داستان می‌توان گفت این است که عشق در روزمرگی اتفاق نمی‌افتد و اصلاً عشق برای برهم زدن روزمرگی است تا انسان را نسبت به خود و دنیای خود آگاه کند و وقتی عشق در چنین فضاهای هتروتوپیایی ظاهر می‌شود بیشترین تأثیر و عمیق‌ترین نوع خودش را به نمایش می‌گذارد.

جاهایی مثل هتل که مسافران غیربومی در آن تردد دارند برای فهمیدن حس و حال یک مکان مناسب نیستند، چراکه ذات چنین مکان‌هایی چنین است که خاطره‌ای نمی‌سازند و حضور فرد در آنجا برای مدتی است و به‌صورت ناشناس. این موضوعی است که راهنما به شخصیت اصلی داستان (سالومه) که برای پی بردن به راز کشته شدن پدرش به ایران آمده گوشزد می‌کند: «از شماها، هزارها نفر آمده‌اند اینجا. برای تماشا، ولی فقط یک مشت عکس برده‌اند. اگر بیایی برای فهمیدن، دیگر تکبر نداری. می‌شوی قد آدم» (۱۳۹۸: ۱۱۹). برای همین، اغلب چنین مکان‌هایی برای خاطره‌سازی و مرور رازهای گذشته مناسب نیستند و سالومه از همین‌رو به راهنما می‌گوید «یک راهنما می‌خواهم که بتواند تحقیق کند» (همان: ۱۱۱) و تحقیق مستلزم اندیشه ثبت‌شده در یک مکان است. یا در بخش دیگری از داستان سالومه از او می‌خواهد «ببرم جایی که هیچ‌جای دیگری ندیده باشم» (همان: ۱۱۳) و راهنما اول او را به موزه ایران باستان می‌برد و بعد به محله شهر نو، محله فاحشه‌ها، و در آخر به رودخانه خشک. این مکان‌ها را راهنما تعمداً انتخاب می‌کند چون می‌داند با تحقیقی که انجام داده پدر سالومه در آن مکان‌ها بوده و اگر سالومه می‌خواهد به راز مرگ پدرش پی ببرد باید به صداهایی که در آنجاها می‌شنود گوش دهد «چه مرضی گرفته‌ام عطا؟ مدام پچ‌پچه می‌شنوم» (همان: ۱۱۹). پس، مکان‌های هتروتوپیایی، به درد کسی که می‌خواهد خاطره

بسازد و در حافظه جایی بماند مناسب نیستند و دلیلش هم این است که در ذات این فضاها، نوعی برهم‌زنی قانون و ساختار عرفی، ناپایداری، تعلیق اصول و قواعد وجود دارد که فارغ از نظم‌های معمول ایجاد حافظه و خاطره است. این موضوع در داستان دیگری از این مجموعه به نام «کهن‌دژ» نیز دیده می‌شود. ماهان، شخصیت اصلی داستان، فردی معقول، سرزنده، اهل خوشی و متعارف بود، اما بعد از شبی اقامت در کهن‌دژ سر به جنون می‌گذارد و زندگی‌اش دستخوش تغییراتی می‌شود که از قواعد عادی و معمول خارج می‌شود. در داستان خواننده می‌خواند که «از اون شب نحس تو "کهن‌دژ" شروع شد. کهن‌دژ طلسم شده، بی‌زمونه. ... ماهان واقعا مایه‌اش را داشت. جوهرش بدبین بود. جلوی ما لاف می‌اومد که از عشق به آدماس که می‌شینه پای تعریف سرگذشتشون. می‌گفت دوس دارم بشناسمشون. حالا می‌فهمیم دروغ می‌گفته. بدبینی‌اش رو قایم می‌کرد. همون نفرتی که بعدا ازش زد بیرون، قایم می‌کرد» (همان: ۱۸۵). ماهان، آن‌طور که دوستانش نقل می‌کنند، کسی بوده که در زندگی چیزی کم نداشته و همه‌چیز بر وفق مراد او می‌گشته تا حدی که تقریباً در زندگی هیچ آرزویی نداشته است. اما بعد از آن شب کذایی در کهن‌دژ، ماهان تکیده و گوشه‌گیر می‌شود. به دوستان خود بدبین شده و ارتباطش را با آن‌ها بخاطر تغییر رفتارش از دست می‌دهد. شبیه به کسی می‌شود که گم‌گشته‌ای دارد و شبانه‌روز، فارغ از بقیه و حیران میان کتاب‌ها به‌دنبال جوابی می‌گردد، درست مانند خود قلعه که «راهروهای پیچاپیچ داره به اتاقای بی‌پنجره» (همان: ۱۹۳). کسی که نقشه می‌کشید تا آرزو و شخصیت دیگران را بفهمد و آن‌ها را بیشتر بشناسد، اکنون متوجه شده بود که حتی خود را هم نمی‌شناسد. کهن‌دژ، مکانی هتروتوپایی است که به‌نظر می‌آید خارج از دانش و عرف روزمره است و برای کسی که بالقوه دارای نقص، توهم و جنون است می‌تواند برهم‌زننده شخصیت

و زندگی باشد. این بدین معنی نیست که این فضا خطرناک و آسیب‌زا است، بلکه کهن‌دژ به‌عنوان جایی مطرح است که توهمات موجود در یک فرد را می‌تواند عیان سازد و حقیقت را برملا سازد و این رویارویی با حقیقت است که ماهان را به خود واقعی آگاه می‌سازد و در این میان، ماهان این توانایی را ندارد که با توهم شخصیتی خود کنار بیاید. اگر برخلاف این می‌بود و ماهان می‌توانست خود را از خود آزاد سازد اتفاقاً این فضا می‌توانست برای او قدمی به سوی درک درست از خود و دنیا بیانجامد. کهن‌دژ ساختارشکن است و انسان را به حقایقی رهنمون می‌سازد که در فضاهای عادی وجود ندارد؛ شاید برای همین است که بعد از درک این فضا، ماهان دیگر قادر نیست در فضاهای روزمره زندگی کند و همان انسان سابق باشد و وقتی انسان از ساختارهای این فضاها پیروی نکند مجنون و دیوانه به‌نظر می‌آید.

۴-۳. آبی ماورای بحار

این مجموعه داستان نیز به‌مانند دیگر داستان‌های مندنی‌پور گذری به فضاهای هتروتوپیا می‌زند. *داستان‌های آبی ماورای بحار* به سرگذشت کسانی می‌پردازد که حادثه یازده سپتامبر زندگی آن‌ها را تحت تأثیر قرار داده است. داستان «چکاوک آسمان‌خراش» با گفت‌وگوی زن و شوهری شروع می‌شود که در حال بازبینی صحنه‌ای از سقوط یک فرد از برجی است که دچار آتش‌سوزی است. زن معتقد است که این فرد پسر آن‌ها نیست و خود را مادری نشان می‌دهد که با پسر خود صمیمی بوده و رازهایی از او می‌داند که پدر خانواده از آن ناآگاه است، در حالی‌که پدر باور دارد که او پسر آنهاست و مطابق تربیت او، پسر آن‌ها برای اینکه به‌صورت منفعلانه در آتش نسوزد قهرمانانه خود را از بالای برج به پایین می‌اندازد. لابلای گفت‌وگوی آنها،

مکان‌هایی چون سینما، کافه و پارک مطرح می‌شوند که به‌زعم فوکو فضاهایی دگرسان هستند. در این داستان، این فضاها اغلب به‌صورت جاهایی از آن‌ها یاد شده که افرادِ درگیر داستان مهم‌ترین تصمیمات زندگی خود را در آن‌ها گرفتند. درواقع، این نوع نگاه اهمیت این فضاها را نشان می‌دهد، چراکه این فضاها، با ایجاد حائل با فضاهای روزمره که انسان چون ماشینی درگیر تکرار است، شرایطی را فراهم می‌آورد تا تصمیماتی سرنوشت‌ساز بگیرد. داستان «سنگ غلتان خیابان غربی» کمابیش فضایی وهمی و کمبودپوشی را در خود گنجانده است. این داستان دربارهٔ پیرزنی است که قرار بود پسرش را در کنار برج‌های دوقلو، جایی که پسرش آنجا کار می‌کرد، ببیند و به‌خاطر تعللی که داشته، وقتی به آنجا رسیده که برج‌ها فرو ریخته و پسرش مرده است. حال، پیرزن فضایی وهمی با شخصیت‌هایی مرده و زنده برای خود ایجاد کرده تا از عذاب وجدان رها شود. کمبود پیرزن متوجه پسری است که از دست داده و با خیال خود او را دوباره زنده کرده تا بتواند خود را به آرامش برساند. پسرش خیلی سال پیش خانه را ترک کرده بود و تمام گفت وگوی او با پسر مرده‌اش برای برگرداندن او به خانه است که درنهایت هم موفق می‌شود پسر مرده‌اش را به خانه ببرد. فضاهای هتروتوپیایی وهمی و کمبودپوشی به نوعی رؤیاگونه است که در آن، دنیایی با کم‌وکاست، ناکارآمد و مایه نارضایتی تبدیل به دنیایی می‌شود که خلأهای آن پر شده و فرد می‌تواند هویت خود را به آن حواله کند؛ درواقع، این فضای وهمی، دنیایی موازی اما کامل‌تر برای دنیای واقعی با همه کمبودهای آن است. زمان در فضای دگرسان تغییر می‌کند و پیوستگی خود را با زمان واقع از دست می‌دهد، «از آنجا که بستر روایت این داستان یک زمان کاملا ذهنی و غیرواقعی است، رویدادهای آن نیز کاملا ذهنی، غیرواقعی و شگفت‌اند» (محمدی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۵۱). فرد در این فضا، پایه دنیای

واقعی با رخدادها و شخصیت‌های مرتبط را به عاریه می‌گیرد و با بازسازی آن‌ها و نقش‌آفرینی متفاوت، دنیایی کامل‌تر خلق می‌کند که به‌واقع وجود ندارد، اما در خیال همه‌چیز دنیای واقعی را جبران می‌کند.

اما در دو داستان «صنوبر و زن خفته» و «شرح افقی جدول» خواننده بیشتر از داستان‌های دیگر با فضاهای هتروتوپیایی مواجه است. در اولی، روایت حول زنی است که دخترش را در حادثه یازده سپتامبر از دست داده و ناتوان از عزاداری برای او، سکوت و گوشه‌نشینی و بازگشت‌های ذهنی او به خود و دخترش است. آنچه از جسد دختر مانده را پدر خانواده به ملک اجدادی خود آورده و در قبرستان اجدادی دفن می‌کند (مالمیر و منتشلو، ۱۳۹۷: ۱۷۸-۱۷۹). قبرستان اجدادی می‌تواند فضایی هتروتوپیایی باشد، چراکه با گورستان‌های معمول در هر جایی تفاوت‌هایی دارد. این تفاوت را در حرف پدر خانواده می‌توان دید: «کارها مثل رسم همهٔ مردم بشود. چند هزار سال دیگران هم عزیزشان را از دست داده‌اند، همه جورش را امتحان کرده‌اند، فهمیده‌اند بهترین راهش همین مراسم و رفت‌وآمدهایی است که همه دارند» (۱۳۹۷: ۳۲-۳۳). گورستان‌های معمول که در هر شهر و آبادی وجود دارد به‌نوعی بهترین مکان برای فراموش کردن گذشته و آنچه از دست رفته است و به‌گونه‌ای مراسمی که در این راستا انجام می‌شود کمک می‌کند افراد راحت‌تر با مرگ نزدیکان خود کنار بیایند. دلیل این است که این مراسم تبدیل شده به یکی از ارکان روزمرگی، شبیه عادت‌هایی که انسان‌ها در طول شبانه‌روز انجام می‌دهند که اغلب آن‌ها را نسبت به اطراف کرخت و بی‌حس می‌کند، اما گورستان اجدادی این ویژگی را دارد که از مراسم معمول به‌دور باشد و همان‌طور که خواننده در داستان شاهد آن است مادر خانواده نمی‌تواند به این راحتی با یک عزاداری از دست رفتن دخترش را به فراموشی بسپارد.

فضایی که در آن ملک اجدادی را هم که نویسنده توصیف می‌کند اعم از دشت و طبیعت و صنوبرها و خرگوش‌ها بسیار زنده است و این خود به‌نوعی خاطرات دختر را در ذهن این مادر فعال و پویا نگه می‌دارد. این ملک و گورستان اجدادی درواقع کمک می‌کند «یادمان بیاید چیزهایی که یادمان رفته ...» (همان: ۳۷).

«شرح افقی جدول» داستان مردی است که با دوربین شاهد اتفاقاتی است که برای دختری می‌افتد و در این بین عاشق او می‌شود. جدا از روایت‌های ایمیلی راوی داستان اعم از شغل دختر، تجاوز به او توسط رئیسش، مرد گوگردی، حمله افراد ناشناس و انتقام و ابزار علاقه روای به دختر، محوریت داستان روی جدولی است که راوی داستان تلاش دارد خود و آن دختر آن را ایجاد کنند. جدول درواقع آینه‌ای است به اتفاقاتی که برای دختر می‌افتد که هرکدام تکه‌ای از پازل زندگی او می‌تواند باشد که به‌نوعی از هم گسیخته‌اند «و حالا این همه‌ها، بدون هیچ ربط و قراری، هیچ، مثل کلمه‌های اشتباه نشسته توی جدول، بدون اشتراک، تنها مانده‌اند» (همان: ۵۳). اتفاقاتی مانند تجاوز و کشتار جمعی از مواردی که خیلی از انسان‌های درگیر را دچار تروما کرده است و تروما آسیبی ذهنی و روانی است که چون سیاه‌چاله‌ای خاطرات را می‌بلعد، انسجام ذهنی را از بین می‌برد، و فرد را از تجربیات جدید دور می‌سازد (بقایی و پورگیو، ۱۳۹۸: ۲۹). این جدول می‌تواند کمکی به دختر باشد تا آنچه را که ذهنش نمی‌تواند به آن انسجام بخشد گرد هم آورد و خاطرات و اتفاقات مختلف را که گاهی بی‌ربط می‌نماید به هم وصل کند. عشق که در هفت افقی و نُه عمودی قرار می‌گیرد اشاره به عشق راوی داستان به این دختر دارد، با «ن از "کینه" که گذاشته‌ای در توی جدول» اشاره به حس و حال درونی دختر دارد از رئیسش، از گزاردن کلمه‌های «شقه»، «شلاق»، «چرک» دختر را برحذر می‌دارد، چراکه آن‌ها ذهن او را سمی خواهند

کرد درست در برابر اسم گل و یک دریا و شادمانی در جدول یا اسم «هزار و یک شب» اشاره دارد به داستان‌گویی که می‌تواند انسان در معرض مرگ را نجات دهد، «نامت را در یکی از ستون‌های عمودی که جایش را داشته باشد، بگذار» به شروع ارتباط راوی و دختر مرتبط است، و همین‌طور «در خانه‌های افقی یازده و دوازده، "کمین" و "یاد" خواهند نشست»، «و افقی»، با حرف آخرش نام الاهه انتقام آغاز می‌شود» و «اگر "بوسه" را بکارم در افقیِ ماقبل آخر، آیا تو با حرف اولش، در عمودی، باز بوسه را چفت می‌کنی؟» و موارد دیگر که هریک قسمتی از شرح‌حال دختر و راوی است (همان: ۵۷–۷۸). درواقع، جدول فضایی خارج از ذهن را برای دختر فراهم می‌آورد تا بتواند درد و رنج و مرگ فضاهایی را که تجربه کرده از ذهن و درون خود خارج کند و او را از جنون و تروما وارهاند. از آنجا که ذهن او، به‌خاطر اتفاقات بد در حال فروپاشی است و قدرت بازپروری خود را ندارد، این جدول است که فضایی فراهم می‌کند تا آنچه ذهن از آن وامانده را به کارایی آورد.

۴. نتیجه

اندیشه میشل فوکو در باب فضاهای هتروتوپیایی یا دگرسان تأثیر مهمی در مطالعات فضا–مکان محور داشته است. معرفی هتروتوپیا در مقابل یوتوپیا به‌عنوان فضایی که دانش فضاهای همگن را به چالش می‌کشد و با قرار دادن این فضاها در کنار هم و فاش‌سازی تضادهای درونی آن‌ها را می‌توان خوانشی انتقادی دانست. این رویکرد فوکو در ادامهٔ بحث او دربارهٔ تقابل قدرت و مقاومت است که به عقیدهٔ او در هر گفتمان قدرتی، گفتمان متضاد و چالشی، هرچند در حاشیه، شکل می‌گیرد. شهریار مندنی‌پور، نویسندهٔ معاصر ایرانی، آگاهانه یا ناآگاهانه، استفادهٔ ادبی از این فضاها در

داستان‌های خود دارد که ناشی از رویکرد نو او به نویسندگی مدرن و تجربی است. مجموعه داستان‌های او، گواه فضاهایی هتروتوپیایی مانند گوراب، بیابانه، زندان، کتابخانه، فضای کتاب و ادبیات، گورستان، سینما، تماشاخانه، کافه، هتل، پارک، جدول و غیره است. در این فضاها، شخصیت‌های داستان‌های او به‌دنبال عبور از بحران‌های زندگی هستند که اغلب به مرگ، عشق، سنت، سیاست و قدرت گره خورده است. این فضاها به آن‌ها کمک می‌کنند فضاهای همگن را به چالش بکشند، چراکه همین فضاهای همگن آن‌ها را به محدودیت در درک از خود و دنیا دچار کرده‌اند. این فضاهای هتروتوپیایی در داستان‌های او گاه از نوع بحرانی و مقدس است، گاه از نوع فضاهایی که برای کسانی که از قواعد جامعه تبعیت نمی‌کنند و به بیانی دچار انحراف هستند، گاه کارکردهای این فضاها دستخوش تغییر در قالب بافت و زمان می‌شوند، گاه زمان را به چالش می‌کشند، گاه توهمی و برای پوشش کمبود در فضاهای همگن است و گاه از نوع فضای ادبیات که همگی به‌گونه‌ای تأثیر بسزایی در زندگی و افکار شخصیت‌های داستان‌ها دارند. استفاده از این فضاها در نوشته‌هایی که در این مقاله بررسی شد همگام با تمایل مندنی‌پور برای خلق سبکی نوین در نوشتار است و به‌نوعی این فضاها به مندنی‌پور کمک می‌کنند سبکی خاص و متفاوت داشته باشد. دیگر نوشته‌های مندنی‌پور مانند *دل دلدادگی*، *هفت ناخدا*، *سانسور یک داستان عاشقانه ایرانی*، و *عقرب کشی* نیز در بردارنده فضاهای هتروتوپیای است که می‌تواند موضوع مطالعات بیشتر باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Spatial Studies
2. Geocriticism
3. Heterotopian Spaces

4. Michel Foucault
5. Marc Brosseau
6. Mikhail Bakhtin
7. Henri Lefebvre
8. Gilles Deleuze
9. Fredrick Jameson,
10. Edward Soja
11. David Harvey
12. Bertrand Westphal
13. Robert Tally
14. spatiotemporality," "transgressivity," and "referentiality"
15 Chronotope
16. Nomadic
17. thirdspace
18. Cognitive Mapping
19. Flâneur
20. Walter Benjamin
21. Jorge Luis Borges
22. Georges Teyssot
23. Topinka
24. Kevin Hetherington
25. De Cauter and Dehaene
26. Carnivalesque'
27. Gillian Rose
28. Hemingway
29. Maurice Blanchot
30. Rancière

منابع

بقایی، احسان و فریده پورگیو (۱۴۰۰). تروما در داستان پسا ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱: مطالعه موردی مندنی‌پور و مک یوئن. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۶ (۱)، ۲۲–۳۸.

حیدری، فاطمه و بیتا دارابی (۱۳۹۲). بینامتنیت در شرق بنفشه، اثر شهریار مندنی‌پور. *فصلنامه جستارهای ادبی*. ۲ (۱۴)، ۵۵–۷۴.

سلطانی، فاطمه و نگار خدادادی (۱۴۰۱). بررسی مقوله‌های پلیدشهری در داستان‌های مدرن مندنی‌پور. *پژوهشنامه‌ی مکتب‌های ادبی*. ۶ (۱۸)، ۲۹-۵۲.

سیدقاسم، لیلا و حمیده نوح‌پیشه (۱۳۹۵). جغرافیای ادبی و شاخه‌های آن: معرفی مطالعات نوین بینارشته‌ای در ادبیات. *فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی*، ۹ (۳۳)، ۷۷-۱۰۸.

مالمیر، تیمور و معصومه منتشلو (۱۳۹۷). تحلیل روایت یازده سپتامبر در مجموعه داستان آبی ماورای بحار. *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*. ۷ (۲)، ۱۷۳-۱۹۴.

محمدی، ابراهیم و دیگران. (۱۳۹۰). اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی پور. *فصلنامه زبان و ادبیات فارسی*. ۱۹ (۷۰)، ۱۳۷-۱۶۶.

محمدی، محمدحسین و طاهره کریمی (۱۳۹۱). پیش‌نمون و انواع آن در داستان‌های مندنی‌پور. *فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی*. ۱ (۱)، ۹۶-۱۰۹.

مندنی پور، شهریار (۱۳۹۷). *مومیا و عسل*. تهران: نیلوفر.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۹۸). *ماه نیمروز*. تهران: مرکز.

مندنی پور، شهریار (۱۳۹۸) *شرق بنفشه*. تهران: مرکز.

مندنی پور، شهریار (۱۳۹۷) *آبی ماورای بحار*. تهران: مرکز.

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

گفت‌وگویی با شهریار مندنی‌پور. همایش «شرق بنفشه»، مشهد. سال ۱۳۸۲. سایت سخن (www.Sokhan.com) تاریخ آخرین بازیابی اردیبهشت 1390.

References

Baghay, E. & Pourgiv, F. (2021). Trauma dar Dā stā n-e Pasa 11-e Septā mber 2001: Motā 'ele-ye Moredi-ye Mandanipour va McEwan. *Pazhoūhesh-e Adabiāt-e Moāser-e Jahān*, *26*(1), 22-38. [In Persian]

Heidari, F. & Darabi, B. (2013). Beinā matniyat dar Shargh-e Banafsheh, Asare-e Mandanipour. *Faslnāme-ye Jastārha-ye Adabi*. *2* (14), 55-74. [In Persian]

Soltani, F. & Khodadadi, N. (2022). Bar'rasi-ye Magholeha-ye Palidshahri dar Dā stā nhā i-ye Modern-e Mandanipour. *Pazhoūheshnāme-ye Maktabha-ye Adabi, 6* (18). 29-52. [In Persian]

Seyyed Ghasem, L. & Noohpisheh, H. (2016). Joghrā phiā -ye Adabi va Shā khehai-ye An: Moarefi-ye Motā leat-e Novin Beynā reshtei dar Adabiat. *Faslname-ye Elmi- Pazhoūheshi-ye Naghd-e Adabi, 9* (33), 77-108. [In Persian]

Malmir, T. & Menatsheloo, M. (2018). Tahlil-e Revayat-e Yazdah-e Septamber dar Dā stā n-e Abi Mā varā -ye Bahā r. *Pazhoūheshnāme-ye Naghd-e Adabi va Balaghat, 7* (2), 173-194. [In Persian]

Mohammadi, E. & et al. (2011). Ostorehei Shodan-e Zamā n dar Chand Dā stā n-e Kū tā h-e Shahriā r Mandanipour. *Faslnāme-ye Zabān va Adabiāt-e Fārsi, 19* (70), 137-166. [In Persian]

Mohammadi, M.H. & Karimi, T. (2012). Pishneū mū n va Anvā -e An dar Dā stā nha-ye Mandanipour. *Faslnāme-ye Takhasosi-ye Motāleāt-e Dāstāni, 1* (1), 96-109. [In Persian]

Mandanipour, Sh. (2018). *Mūmiā va Asal.* Tehran: Nilū far Publication. [In Persian]

Mandanipour, Sh. (2019). *Māh-e Nimrūz.* Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Mandanipour, Sh. (2019). *Shargh-e Banafshe*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Mandanipour, Sh. (2018). *Abi Māvarā-ye Bahār*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Mirabedini, H. (1998). *Sad Sāl Dāstānnevisi Irān*. Jeld-e 2, Tehran: Cheshmeh Publication. [In Persian]

Goftegoi ba Shahriar Mandanipour. *Hemāyesh-e "Shargh-e Banafsheh"*. Mashhad. 2003. [In Persian] (www.Sokhan.com).

Blanchot, M. (1989). *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska.

Brosseau, Marc. (2017). In, of, out, with, and through: new perspectives in literary geography. in *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Robert T. Tally Jr, ed. London and New York: Routledge.

De Cauter, L. & Dehaene, M. (2008). The Space of Play: Towards a General Theory of Heterotopia. in *Heterotopia and the City: Public Space in a*

Postcivil Society. Michiel Dehaene and Lieven De Cauter, ed. London and New York: Routledge.

Hetherington, K. (1997). *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London and New York: Routledge.

Foucault, M. (2002). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London and New York: Routledge.

Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* Spring: 22-27.

Johnson, P. (2006). Unravelling Foucault's 'different spaces. *History of the Human Sciences*, *19*. 57, 75-90.

Rancière, J. (2005). *Chronicles of Consensual Times*. Trans. Steven Corcoran. New York: Continuum.

Rose, G. (1993). *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Tally Jr, R. (2013). *Spatiality*. London and New York: Routledge.

Teyssot, G. (1998). Heterotopias and the History of Spaces in *Architecture Theory Since 1968*. K. Ed. Michael Hays. Cambridge and London: The MIT Press.

Topinka, R. J. (2010). Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces *Foucault Studies*, 9, 54-70.

Westphal, B. (2011). *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Translated by R. Tally, New York: Palgrave Macmillan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی