Volume 10. Issue 35. Autumn 2026. Pages 73 to 101.

Journal of Literary Schools

The Intertwining of Realism and Surrealism in the Narrative Structure of The Valley of Mehrgia*

Fatemeh Savab[1]

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

10.22080/RJLS.2025.29238.1548

Received:
1404-02-28
Accepted:
1404-08-09

Keywords:
Narratology, Realism, Surrealism, The Valley of Mehrgia, Stylistic Hybridization.

Abstract

Some narrative texts blur established stylistic boundaries by integrating narratological features associated with different literary movements. Through the use of diverse narrative techniques, such works produce multilayered and dynamic narrative structures that invite readers to continuously reassess meaning. *The Valley of Mehrgia* is one such work that vividly reflects this stylistic interweaving. In this story, realist elements, through the detailed depiction of everyday life and the representation of social and historical realities, provide a foundation of narrative credibility. At the same time, surrealist elements, manifested through temporal dislocation, dreamlike atmospheres, and disruptions of narrative logic, transform the narrative space into a subjective and uncanny experience, challenging conventional modes of storytelling. Employing a descriptive-analytical method and drawing upon narratological tools, this study examines the mechanisms underlying this stylistic duality and the interaction between its constituent elements within the narrative structure. Findings reveal that *The Valley of Mehrgia* creates a narrative framework in which the boundary between reality and imagination is dissolved. Although rooted in a recognizable historical and geographical context, the story ultimately rests upon a subjective mode of experience. The coexistence of realism and surrealism thus transforms the narrative into a multilayered and intellectually challenging medium for interpreting humanity, history, and consciousness.

* **Corresponding Author:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

Address: Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

Email: f.savab@lihu.usb.ac.ir
Tel: 09046904205

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Extended Abstract

1. Introduction

The Valley of Mehrgia, a short story by Shahriar Mandanipour, represents a notable example of creative stylistic hybridity. On the one hand, the narrative is grounded in reality through its use of objective, social, and historical elements; on the other hand, it penetrates the psychological depths of its characters, developing a subjective, uncanny, and surreal narrative structure. Throughout the story, the boundary between tangible reality and mental imagination becomes structurally and functionally intertwined, rendering the distinction between what has "actually happened" and what is merely "imagined" or "dreamed" increasingly unstable and multifaceted.

The significance of this study lies in its exploration of how the integration of two seemingly opposing literary movements within a single narrative can generate new possibilities for storytelling, the construction of subjectivity, and the representation of human experience. In this regard, narratology serves as an analytical framework that enables a more precise examination of narrative mechanisms, temporal structures, and the relationship between form and meaning.

2. Research Questions and Methodology

This research adopts a descriptive-analytical approach based on a qualitative, text-centered study. Data were collected through library research, including theoretical sources related to realism and surrealism, works of literary criticism, and narratological studies.

In the first stage, the theoretical foundations of the two literary movements were examined and their principal narrative features identified. In the second stage, these features were traced and analyzed within the narrative structure of The Valley of Mehrgia in order to clarify the mechanisms through which realism and surrealism become intertwined.

The ultimate objective of the analysis is to explain how realistic and imaginative elements are combined within the narrative and how this fusion contributes to the representation of both the inner and outer dimensions of the characters' experiences. Drawing on narratological theory and stylistic analysis, this study seeks to answer the following questions:

1. How does The Valley of Mehrgia integrate the characteristics of realism with the narrative features of surrealism?
2. What effects does this stylistic fusion have on the narrative structure, temporal logic, and readers' understanding of characters and events?

3. Findings and Conclusion

An analysis of The Valley of Mehrgia through the lens of the interplay between realism and surrealism demonstrates that the story creates a multilayered and innovative narrative experience by transcending the boundaries of conventional storytelling. Realism provides an objective and credible foundation through its representation of social, historical, and cultural realities, including local power structures, tribal relationships, and colonial interactions. In contrast, surrealism penetrates the characters' unconscious minds through dreamlike, hallucinatory, and nightmarish imagery, transforming the narrative structure from within and enabling a subjective and internalized experience of reality.

From this perspective, narrative techniques function not merely as instruments of storytelling but as mechanisms for generating meaning and representing subjectivity. This combination not only distances the narrative from linear structures but also produces a flexible, multidimensional, and

participatory form of narration. Readers are encouraged to engage simultaneously with realistic details and with the realm of imagination and the unconscious. As a result, the boundary between reality and fantasy becomes increasingly blurred, and narrative truth emerges through the fusion of the external and internal dimensions of human experience.

Overall, by consciously integrating realist elements with surrealist narrative strategies, The Valley of Mehrgia moves beyond traditional and linear narrative frameworks. In doing so, it confronts readers with multiple layers of both subjective and objective reality while disrupting conventional temporal and psychological logic. The story thus invites a complex and multilayered interpretation of events and characters, providing a coherent response to the two central questions posed by this study.

علمی پژوهشی

درهم‌تنیدگی رئالیسم و سوررئالیسم در ساختار روایی «درّه‌ی مهرگیا»*

فاطمه ثواب[۱]

10.22080/RJLS.2025.29238.1548

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۲۸
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۸/۰۹

کلیدواژه‌ها:
روایت‌شناسی، رئالیسم، سوررئالیسم، *درّه‌ی مهرگیا*، تلفیق سبکی.

چکیده

برخی متون روایی با تلفیق ویژگی‌های روایت‌شناختیِ مکاتب ادبی گوناگون، مرزهای تثبیت‌شده‌ی سبک‌شناختی را درهم می‌شکنند. این آثار با بهره‌گیری از تکنیک‌های متنوع روایی، ساختاری چندلایه و پویا از روایت ارائه می‌دهند و خواننده را به بازخوانی پیوسته‌ی معنا وامی‌دارند. داستان *درّه‌ی مهرگیا* ازجمله آثاری است که این درهم‌تنیدگی سبکی را به‌خوبی بازتاب می‌دهد. در این اثر، مؤلفه‌های رئالیستی، با نمایش دقیق زندگی روزمره و بازنمایی واقعیّت‌های اجتماعی و تاریخی، بستری برای باورپذیری روایت فراهم می‌کنند؛ درحالی‌که عناصر سوررئالیستی، ازطریق زمان‌پریشی، رؤیاگونگی و تعلیق در منطق روایی، فضای داستان را به‌سوی تجربه‌ای ذهنی و وهم‌آلود سوق می‌دهند و منطق روایی را به چالش می‌کشند. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه‌بر ابزارهای روایت‌شناسی، به بررسی سازوکارهای این دوگانگی سبکی و تعامل آن‌ها در ساختار روایت می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که *درّه‌ی مهرگیا* با بهره‌گیری از تلفیق خلاقانه‌ی رئالیسم و سوررئالیسم، ساختاری روایی خلق می‌کند که در آن، مرز میان واقعیّت و خیال از میان برداشته می‌شود و جهانی پدید می‌آید که با وجود ریشه‌داشتن در تاریخ و جغرافیای عینی، بر تجربه‌ای ذهنی استوار است. این همزیستی دو سبک، روایت را به بستری برای تفسیر چندلایه و چالش‌برانگیز از انسان، تاریخ و ذهن بدل می‌کند.

۱ مقدمه

ادبیات داستانی، به‌ویژه در قالب روایت، همواره مجالی برای بازتاب و واکاوی پیچیدگی‌های روانی، اجتماعی و فرهنگی جوامع انسانی بوده است. در این میان، رئالیسم و سوررئالیسم به‌عنوان دو جریان تأثیرگذار در ادبیات مدرن،

* **نویسنده مسؤول:** فاطمه ثواب
آدرس: گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
ایمیل: f.savab@lihu.usb.ac.ir
تلفن: ۰۹۰۴۶۹۰۴۲۰۵

۱- استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: f.savab@lihu.usb.ac.ir

هر یک با رهیافتی متمایز، به بازنمایی جهان انسانی پرداخته‌اند. رئالیسم، با تأکید بر بازنمایی عینی، مستند و جزئی‌نگر واقعیّت‌های بیرونی، تلاش دارد تصویری باورپذیر و عقلانی از وضعیت‌های اجتماعی، سیاسی و روانی ارائه دهد؛ درحالی‌که سوررئالیسم، با عبور از مرزهای منطق و زمان خطی، به کاوش در نواحی پنهان روان، ناخودآگاه فردی و جمعی، و جهان رؤیا و توهّم می‌پردازد.

این دو جریانِ در ظاهر متقابل، در بستر برخی از آثار مدرن، در قالبی تلفیقی و خلاقانه با یکدیگر هم‌نشین می‌شوند؛ تلفیقی که مرزهای بازنمایی کلاسیک را درمی‌نوردد و به تولید شکل‌های نوین روایی می‌انجامد؛ شکل‌هایی که ادراک سنتی از «واقعیّت»، «ذهنیّت»، «زمان» و «روایت» را به چالش می‌کشند.

این گسست از مرزهای تثبیت‌شده‌ی روایت کلاسیک، نه‌تنها در سطح تکنیک‌های روایی (مانند زمان‌پریشی، تغییر زاویه‌ی دید، تک‌گویی درونی و ...)، بلکه در سطح تأویل و درک خواننده از ساحت‌های هستی‌شناختی متن نیز نمود می‌یابد و بدین‌ترتیب، پرسشی بنیادین در کانون توجه قرار می‌گیرد: روایت چگونه می‌تواند با حفظ پیوند با واقعیّت، از مرز آن فراتر رود و جهانی سیال از تجربه‌ی ذهنی و روانی آغشته به معنا خلق کند؟

۱-۱- بیان مسأله

داستان کوتاه *درّه‌ی مهرگیا* نوشته‌ی شهریار مندنی‌پور، نمونه‌ای شاخص از هم‌زیستی خلاقانه‌ی میان‌سبکی است؛ روایتی که از یک‌سو با بهره‌گیری از عناصر عینی، اجتماعی و تاریخی، در واقعیّت ریشه دارد و از سوی دیگر، با نفوذ به لایه‌های ذهنی و روانی شخصیّت‌ها، ساختاری ذهن‌محور، وهم‌انگیز و فراواقع‌گرا می‌یابد. در این روایت، مرز میان واقعیّت محسوس و خیال ذهنی به‌گونه‌ای ساختاری و کارکردی درهم‌آمیخته است، به‌نحوی‌که تمایز میان آنچه «رخ‌داده» و آنچه «تصور یا رؤیا»ست، به امری چندوجهی و لغزنده تبدیل می‌شود.

اهمیّت این پژوهش در تمرکز بر این پرسش نهفته است که چگونه تلفیق دو جریانِ به‌ظاهر متقابل در یک متن روایی، می‌تواند چشم‌اندازهای نوینی برای روایت‌پردازی، خلق ذهنیّت و بازنمایی تجربه‌ی انسانی پدید آورد. در همین راستا، بهره‌گیری از رویکرد روایت‌شناسی به‌عنوان چارچوبی تحلیلی، امکان بررسی دقیق‌تر سازوکارهای روایت، سطوح زمانی، و رابطه‌ی میان فرم و معنا را فراهم می‌کند.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

این مطالعه، با تکیه‌بر چارچوب نظری روایت‌شناسی و تحلیل سبک‌شناسانه، می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

- *درّه‌ی مهرگیا* چگونه مؤلفه‌های مکتب رئالیسم را با ویژگی‌های روایی سوررئالیسم تلفیق می‌کند؟

– این تلفیق چه تأثیری بر ساختار روایت، منطق زمانی و درک خواننده از شخصیّت‌ها و رویدادها دارد؟

۱-۳- روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی توصیفی‌ـــتحلیلی و بر مبنای مطالعه‌ای کیفی و متن‌محور انجام شده است. گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و از طریق مطالعه‌ی منابع نظری مرتبط با دو مکتب رئالیسم و سوررئالیسم، آثار نقد ادبی و متون روایت‌شناختی صورت گرفته است.

در مرحله‌ی نخست، مبانی نظری دو مکتب استخراج و مؤلفه‌های روایی آن‌ها مشخص شد. در مرحله‌ی دوم، این مؤلفه‌ها در ساختار روایی داستان درّه‌ی مهرگیا شناسایی و تحلیل شد تا سازوکارهای درهم‌تنیدگی رئالیسم و سوررئالیسم در روایت مشخص شود. هدف نهایی تحلیل، تبیین چگونگی ترکیب عناصر واقع‌گرایانه و خیال‌پردازانه در روایت و تأثیر آن بر بازنمایی تجربه‌ی ذهنی و بیرونی شخصیّت‌هاست.

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

در بررسی آثار پژوهشی مرتبط با ادبیات داستانی معاصر فارسی، مطالعات متعددی به‌صورت جداگانه به مکتب‌های رئالیسم یا سوررئالیسم پرداخته‌اند؛ اما پژوهشی که به‌طور مشخص به تحلیل درهم‌تنیدگی این دو مکتب در ساختار روایی یک اثر داستانیِ واحد بپردازد، تاکنون انجام نشده است.

در خصوص آثار شهریار مندنی‌پور نیز، پژوهش‌هایی در زمینه‌ی جنبه‌های روایی، سبکی و زبانی آثار او انجام گرفته، اما هیچ مطالعه‌ای به‌صورت اختصاصی به تلفیق رئالیسم و سوررئالیسم در روایت داستان «درّه‌ی مهرگیا» نپرداخته است.؛ ازاین‌رو، پژوهش حاضر از حیث موضوع، رویکرد و روش، بدیع است و می‌کوشد با تمرکز بر سازوکارهای درهم‌تنیدگی رئالیسم و سوررئالیسم در روایت، خلأ پژوهشی موجود را پر کند و گامی درجهت شناخت شیوه‌های نوین روایت‌پردازی در ادبیات معاصر فارسی و گسترش مرزهای معنا در ساختار روایت بردارد.

۲ چارچوب مفهومی یا مبانی نظری پژوهش

در این بخش، مفاهیم و مؤلفه‌های دو مکتب رئالیسم و سوررئالیسم و نیز تکنیک‌های روایی مرتبط با آن‌ها بررسی می‌شود؛ عناصری که نقش بنیادینی در تحلیل ساختار روایت اثر مورد مطالعه دارند.

۲-۱- رئالیسم و سوررئالیسم

رئالیسم یکی از جریان‌های مهم ادبی است که در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در اروپا، به‌ویژه در فرانسه، شکل گرفت و واکنشی به رمانتیسم به‌شمار می‌رود. این مکتب در پی بازنمایی عینی و دقیق از واقعیّت‌های زندگی اجتماعی و فردی است و به‌جای تمرکز بر احساسات اغراق‌آمیز یا فضاهای خیالی، بر زندگی روزمره، محیط اجتماعی، طبقات مختلف مردم و مسائلی چون فقر، فساد، نابرابری و تضاد طبقاتی تأکید دارد. در ادبیات داستانی، رئالیسم با خلق شخصیّت‌هایی باورپذیر، توصیف دقیق جزئیات محیط، دیالوگ‌های طبیعی و روایت خطیِ علّی-معلولی، به ساخت جهانی ملموس برای خواننده می‌پردازد.

سوررئالیسم، برخلاف رئالیسم، از بطن هنر آوانگارد قرن بیستم برخاست و با انتشار بیانیه‌ی آندره برتون در ۱۹۲۴ به‌عنوان مکتبی مستقل در فرانسه رسمیت یافت. این جریان، متأثر از روان‌کاوی زیگموند فروید بود؛ به‌ویژه نظریه‌ی «ناخودآگاه» که تأکید می‌کند بسیاری از امیال، ترس‌ها و خاطرات سرکوب‌شده در لایه‌های پنهان ذهن انسان جای گرفته‌اند و در رؤیاها بروز می‌یابند. «فروید رؤیا را شاه‌راه ورود به ناخودآگاه می‌داند؛ زیرا در خواب، تمایلات ممنوعه و افکار سرکوب‌شده، با عبور از سانسور ذهنی، خود را در قالب نمادها آشکار می‌کنند.» (ر.ک. فروید، ۱۳۹۹)؛ سوررئالیست‌ها نیز با الهام از نظریات او، به ضمیر ناخودآگاه به‌عنوان منبعی برای رهایی از محدودیت‌های عقلانی و اجتماعی توجه کردند و از تکنیک‌هایی چون تداعی آزاد، خلسه، خواب مصنوعی و نوشتار خودکار برای نفوذ به لایه‌های پنهان ذهن بهره گرفتند. افزون‌براین، کارل گوستاو یونگ، در برابر ناخودآگاه فردی فروید، مفهوم «ناخودآگاه جمعی» را مطرح کرد که شامل کهن‌الگوهایی است که در طول تاریخ در ذهن بشر انباشته شده‌اند و در اسطوره‌ها، آیین‌ها و رؤیاها بازتاب می‌یابند. به اعتقاد او، «جنبه‌ی ناخودآگاهِ هر رویدادی در رؤیاها بر ما آشکار می‌شود؛ ولی نه به صورت یک اندیشه‌ی منطقی بلکه به شکل یک صورت خیالی سمبولیک.» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۶)؛ در حوزه‌ی داستان‌نویسی، سوررئالیسم با شکستن ساختار خطی روایت، حذف منطق زمانی و مکانی، استفاده از تصاویر غیرمنطقی و زبان نمادین، روایت‌هایی پدید می‌آورد که در آن مرز واقعیّت و خیال درهم فرومی‌ریزد.

در نگاه نخست، رئالیسم و سوررئالیسم به‌مثابه‌ی دو قطب متقابل، یکی مبتنی‌بر بازنمایی واقعیّت بیرونی و دیگری متکی‌بر کاوش در ناخودآگاه و خیال، تصور می‌شود؛ بااین‌حال، در بستر ادبیات مدرن، به‌ویژه در روایت‌هایی با ساختار پیچیده، امکان پیوند این دو رویکرد فراهم آمده‌است. بدین‌ترتیب، عناصر واقع‌گرایانه با تکنیک‌های ذهن‌گرایانه تلفیق شده و روایتی پدید می‌آید که در آن تجربه‌ی زیسته‌ی بیرونی با ادراک ذهنی و رؤیاگونه گره می‌خورد. رئالیسم، از منظر روایت‌شناسی، مبتنی‌بر طرح‌ریزی خطی، روایت از منظر دانای کل و دیالوگ‌هایی با

منطق گفت‌وگوی طبیعی است؛ حال آنکه سوررئالیسم با به چالش کشیدن ساختار نظم روایی، ازطریق تکنیک‌هایی چون جریان سیال ذهن، روایت رؤیامحور و زبان تمثیلی، به ساخت‌زدایی از روایت سنتی می‌پردازد و درنتیجه، «روایت برترِ» ذهن‌محور را شکل می‌دهد.

۲-۲- مؤلفه‌های روایی رئالیسم

رئالیسم، به‌عنوان یکی از اثرگذارترین جریان‌های ادبی قرن نوزدهم، بر بازنمایی واقعیّت عینی و اجتماعی تأکید دارد. در روایت‌های رئالیستی، جهان داستان بر بنیاد مشاهده، تجربه و منطق علّی ساخته می‌شود و نویسنده با نگاهی انتقادی، روابط میان فرد و جامعه را به تصویر می‌کشد. هدف این مکتب نه آرمان‌گرایی رمانتیک، بلکه درک سازوکارهای اجتماعی و تاریخیِ حیات انسانی است. در این چارچوب، مهم‌ترین مؤلفه‌های روایی رئالیسم در تحلیل داستان *درّه‌ی مهرگیا*، عبارت‌اند از:

۲-۲-۱- بازنمایی تاریخی و مستند

یکی از بنیادی‌ترین عناصر رئالیسم، بازنماییِ دقیق واقعیّت‌های تاریخی و اجتماعی است. رئالیست‌ها با مشاهده‌ی دقیق و توصیف جزئیات زندگی روزمره، شرایط تاریخی زمانه را در قالب داستانی بازسازی می‌کنند. در چنین متونی، علیت و توالی منطقیِ رویدادها موجب باورپذیری روایت می‌شود.

۲-۲-۲- شخصیّت‌پردازی تیپیک و اجتماعی

شخصیّت در رئالیسم نه قهرمانی استثنایی، بلکه نماینده‌ی تیپ اجتماعی خاصی است. به عقیده‌ی میترا، «تیپ، زاییده‌ی تحولات و تمایلات اجتماعی است که در وجود افراد تجسّم یافته است.» (میترا، ۱۳۵۳: ۵۰)؛ نویسندگان رئالیست با تمرکز بر رفتار، گفتار و کنش شخصیّت‌ها، نیروهای اجتماعی و ساختارهای طبقاتی را بازمی‌نمایند؛ ازاین‌رو، شخصیّت‌پردازی در رئالیسم، کارکردی جامعه‌شناختی می‌یابد و از طریق تیپ‌سازی، بستری برای بازنمایی مناسبات قدرت، فقر، ستم و آگاهی طبقاتی فراهم می‌کند.

۲-۲-۳- زبان و سبک توصیف واقع‌گرایانه

نثر رئالیستی به سادگی، دقت و روشنی گرایش دارد. نویسندگان با بهره‌گیری از جزئی‌نگری و توصیف‌های دقیق، صحنه‌ها و اشیا را چنان بازمی‌آفرینند که خواننده حضور فیزیکی آن‌ها را احساس می‌کند. به اعتقادِ ایان وات،

روایت رئالیستی باید گزارشی کامل و اصیل از تجربه‌ی انسانی ارائه دهد؛ گزارشی که با جزئیاتی چون ویژگی‌های فردی شخصیّت‌ها و مختصات زمانی‌ـــمکانی کنش‌ها، از طریق زبانی ارجاعی و واقع‌نما، بازنمایی می‌شود (ر.ک. Watt, 1957: 32).

۲-۲-۴- بازنمایی تضاد طبقاتی و ساختار قدرت

در روایت رئالیستی، نویسنده با بازنمایی نابرابری‌های اجتماعی، به نقد و افشای مناسبات ناعادلانه‌ی قدرت می‌پردازد و رنج‌های طبقات فرودست را در برابر سلطه‌ی طبقات مرفه قرار می‌دهد. گاهی نیز «برای نشان‌دادن آثار روانی- اجتماعی خشونت بر اقشار فرودست، از مرزهای کلاسیک واقع‌گرایی فراتر می‌رود و به نوعی سوررئالیسم یا «رئالیسم وهم‌آلود» نزدیک می‌شود.» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۳۲۶)

۲-۳- مؤلفه‌های روایی سوررئالیسم

سوررئالیسم در روایت، نه‌تنها از منطق علّی و واقع‌گرای رئالیسم فاصله می‌گیرد، بلکه با نفوذ به ناخودآگاه و رؤیا، ساختار زبان و روایت را از قید منطق صوری می‌رهاند. در این مکتب، نویسنده می‌کوشد «واقعیّت برتر» را از دل پیوند میان ذهن، خیال و ناخودآگاه آشکار کند. مهم‌ترین مؤلفه‌های روایی سوررئالیسم که در تحلیل روایتِ *درّه‌ی مهرگیا* مبنا قرار گرفته‌اند، عبارت‌اند از:

۲-۳-۱- خواب و رؤیا

رؤیا در سوررئالیسم سرچشمه‌ی اصلی دست‌یابی به ناخودآگاه است. سوررئالیست‌ها با بازنمایی رؤیا در روایت، مرز میان واقعیّت و خیال را درهم می‌شکنند و فضایی ایجاد می‌کنند که در آن ذهن خواننده با تجربه‌ای غیرخطی و روان‌کاوانه مواجه می‌شود. در روایت سوررئالیستی، رؤیا هم ابزار شناخت روان انسان است و هم راهی برای گسترش معنا فراتر از قوانین منطقی جهان بیرونی.

۲-۳-۲- نگارش خودکار (اوتوماتیسم ذهنی)

در لایه‌های پنهان ذهن، گفتاری بی‌وقفه جریان دارد که بازتابی از تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن است؛ شیوه‌ای که فرد را از واقعیّت فاصله می‌دهد و اندیشه‌ها و تداعی‌های ناخودآگاه را بی‌واسطه به زبان می‌آورد. از دید سوررئالیست‌ها، نگارش خودکار تلاشی است برای از میان برداشتن حجاب عقل و دست‌یافتن به ژرف‌ترین سطوح

ذهن؛ «تمرینی برای کشف نیروهای گمشده‌ی روان.» (سعید، ۱۳۸۰: ۱۵۳)؛ این شیوه‌ی نگارش، با رهایی زبان از قاعده‌مندی نحوی و منطق خطی، امکان ظهور صادقانه‌ترین لایه‌های ناخودآگاه نویسنده را در روایت فراهم می‌کند.

۲-۳-۳- تأثیر مواد مخدر و حالت خلسه

به عقیده‌ی یونگ، فرد می‌تواند با فرورفتن در حالتی شبه‌خلسه به معلوماتی درباره‌ی وقایعِ دوردست یا حقایقی دست یابد که به‌صورتِ خودآگاه از آن‌ها بی‌اطلاع است. (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۳۲)؛ سوررئالیست‌ها نیز برای دست‌یابی به «مافوق‌واقعیّت»، از ضمیر ناخودآگاه، رؤیا و اوهام بهره می‌بردند و گاه با استفاده از داروهای توهّم‌زا و مواد مخدر، می‌کوشیدند به حالتی از آگاهی برسند که در آن مرز میان خیال و واقعیّت از میان برداشته شود. (نوری‌کوتنایی، ۱۳۸۹: ۷۱۹)؛ در چنین وضعیتی، ذهن از سلطه‌ی عقل رها می‌شود و تصاویر و تداعی‌های ناخودآگاه مجال بروز می‌یابند. خلسه و توهم در این معنا، نه نوعی گریز از واقعیّت، بلکه ابزاری برای نفوذ به لایه‌های پنهان و کشف «حقیقت درونی» تلقی می‌شوند.

۲-۳-۴- تخیل و نماد

سوررئالیسم را می‌توان ادامه و بسط سنت‌های رمانتیسم و سمبولیسم دانست؛ رمانتیک‌ها بر اولویت تخیل بر عقل تأکید داشتند. (بیگزبی، ۱۳۷۶: ۷۶)؛ و نمادگرایان آزادی مطلق اندیشه و احساس را می‌ستودند. (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۷۳)؛ هر دو جریان، واکنشی به سلطه‌ی عقلانیت مدرن بودند و بر تجربه‌ی درونی و فردی انسان تأکید داشتند. به باور یونگ، «انسان خودبه‌خود و به‌طور ناخودآگاه، سمبول‌هایی به شکل رؤیا می‌آفریند.» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۴)؛ دنیای سوررئالیستی نیز سرشار از نمادهایی است که از ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرند و در لحظات خاص به سطح روایت راه می‌یابند. به تعبیر پورنامداریان، «نماد رابط دنیای درونی و نظم کیهانی است؛ ازاین‌رو زبان سوررئالیستی، وابسته به نشانه‌ها و رمزهاست.» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۵)؛ از دید سوررئالیست‌ها، عقل مانعی برای درک لایه‌های پنهان واقعیّت است؛ از این منظر، نویسنده تنها با رهایی تخیّل از قید منطق می‌تواند به «واقعیّت برتر» راه یابد. بدین‌سان، تخیل و نماد دو ابزار بنیادین برای ترجمه‌ی ضمیر ناخودآگاه در قالب تصویر و معنا به‌شمار می‌آیند.

۲-۳-۵- تصادف عینی

تصادف عینی در آثار سوررئالیستی مفهومی کلیدی است که به عینیت‌یافتن ناخودآگاه و پیوند علّی میان گذشته، حال و آینده اشاره دارد. این مفهوم شامل رمزگشایی نشانه‌هایی در حالت بی‌خودی است که وقوع حوادث آینده را پیش‌بینی می‌کنند و درواقع «همان هشدارهای مرئی است که از آمیختگی هستی و یگانگی انسان و جهان خبر می‌دهد.» (سعید، ۱۳۸۰: ۱۳۷)

۲-۳-۶- طنز سوررئالیستی

طنز در سوررئالیسم نه ابزار انتقاد، بلکه راهی است برای گسستن از واقعیّت تثبیت‌شده و دست‌یابی به فراواقعیّت. در این طنز، امر جدی و مضحک در کنار هم می‌نشینند و تناقض‌های هستی را آشکار می‌کنند. بدین‌ترتیب، طنز نه نفی واقعیّت بلکه راهی برای تجربه‌ی دوباره‌ی آن از منظری ذهنی و تخیلی است.

۲-۳-۷- اسطوره و ناخودآگاه جمعی

سوررئالیست‌ها برای دست‌یابی به جهانی فراتر از واقعیّت، به ناخودآگاه و رؤیا پناه می‌برند؛ جایی که کهن‌الگوهای اسطوره‌ای زنده‌اند. از دید یونگ، اسطوره‌ها بازتاب کهن‌الگوهایی هستند که در ناخودآگاه جمعی انسان انباشته شده‌اند و در رؤیاها و تخیلات بازتولید می‌شوند. (ر.ک. یونگ، ۱۳۵۲: ۱۶۵-۱۶۶)؛ بدین‌ترتیب، اسطوره در سوررئالیسم پلی میان ناخودآگاه فردی و جمعی است و سازوکاری برای بازنمایی کشمکش‌های درونی و تمایلات سرکوب‌شده‌ی انسان.

۲-۳-۸- عشق سوررئالیستی

عشق در ادبیات سوررئالیستی نیرویی است که مرز میان واقعیّت و خیال را درهم می‌شکند. این عشق، برخلاف تصور کلاسیک وصال، اغلب با اضطراب، بی‌قراری و گسیختگی ذهنی همراه است و نوعی رهایی از منطق بیرونی را رقم می‌زند.

۲-۳-۹- امر شگفت، جادو و اعتقاد به خرافات

در جهان وهم‌آلود سوررئالیستی، مرز میان واقعیّت و خیال درهم‌می‌شکند و نیروهای جادویی، اسطوره‌ای و خرافی، به بخشی از واقعیّت تبدیل می‌شوند. این جهان نه براساس منطق علّی، بلکه بر بنیاد تداعی‌های ناخودآگاه و

نظم‌های رمزآلود شـــکل می‌گیرد و نیروهای جادویی و خرافی نه عناصـــری بیرونی، بلکه بازتاب ذهن و روان شخصیّت‌ها هستند.

۲-۳-۱۰- خاطره و پیوند میان ناخودآگاه و فراواقعیّت

خاطره در ســوررئالیســم حلقه‌ی اتصــال گذشــته و حال اســت و از خلال تداعی آزاد، رویدادهای جداافتاده را به‌گونه‌ای رؤیایی به هم پیوند می‌دهد. بازگشـــت به خاطره در این روایت‌ها، بازگشـــت به ناخودآگاه و تجربه‌ی دوباره‌ی واقعیّت در سطحی دیگر است.

۲-۳-۱۱- اشیای سوررئالیستی و پیوند آن‌ها با ناخودآگاه

در سـنت سـوررئالیسـم، اشـیای عادی با گسـسـت از بسـتر مألوف خود، در موقعیت‌هایی غریب و نامتعارف قرار می‌گیرند تا معنایی نو بیابند. سوررئالیست‌ها «یک شیء عادی و کاملاً شناخته را از جای خود برمی‌دارند و در جایی که با آن کاملاً بی‌مناسب است، می‌نشانند.» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۸۵۲)؛ و هدفشان «جست‌وجوی اشیایی شگرف است که به تمایلات ناخودآگاهشان پاسخ دهد.» (برونل، ۱۳۷۸: ۹۱)

درمجموع، مؤلفه‌های روایی سوررئالیسم با رهایی از منطق بیرونی و تأکید بر رؤیا، ناخودآگاه، تخیل و اسطوره، به آفرینش جهانی چندلایه کمک می‌کنند که در آن مرز میان ذهن و عین از میان می‌رود. این مؤلفه‌ها در داســتان «درّه مهرگیا» نیز، به‌ویژه در پیوند با عناصر رئالیستی، نقش اساسی در شکل‌گیری ساختار روایت و تجربه‌ی خواننده دارند.

۲-۴- تکنیک‌های روایت

در روایت‌شـناسـی مدرن، تکنیک‌های روایی ابزارهایی هسـتند برای نمایش جهان ذهنی و عینی شـخصـیّت‌ها. انتخاب زاویه‌دید، نوع گفتار درونی و شـیوه‌ی جریان ذهن، مسـتقیماً در نحوه‌ی شـکل‌گیری معنا و تجربه‌ی خواننده تأثیر می‌گذارد. در داستان‌هایی که در مرز میان رئالیسم و سوررئالیسم حرکت می‌کنند، این تکنیک‌ها نه‌تنها وسیله‌ی روایت، بلکه خودِ سازوکارِ درهم‌تنیدگی واقعیّت و خیال‌اند.

۲-۴-۱- زاویه دید

زاویه دید، جایگاه راوی در نسبت با جهان داستان است و تعیین می‌کند که خواننده چه میزان از واقعیّت و ذهنیّت شخصیّت‌ها را مشاهده خواهد کرد. در روایت‌شناسی مدرن، زاویه دید می‌تواند پایدار یا ناپایدار و سیال باشد و به نویسنده امکان دهد چندین سطح از واقعیّت و خیال را همزمان بازتاب دهد. تغییر زاویه دید -برای مثال از سوم شخص دانای کل به اول شخص ذهنی- ابزاری مؤثر برای نمایش ترکیب عناصر رئالیستی (مشاهده بیرونی) و عناصر سوررئالیستی (کاوش در ناخودآگاه) محسوب می‌شود.

۲-۴-۲- تک‌گویی درونی

تک‌گویی درونی، بازنمایی بی‌واسطه‌ی افکار، احساسات و درگیری‌های ذهنی شخصیّت در لحظه‌ی حال و «نزدیک‌ترین اندیشه به ضمیر ناخودآگاه» (Humphrey, 1962: 24) است. این شیوه امکان می‌دهد خواننده نه از خلال راوی بیرونی، بلکه مستقیماً از ذهن شخصیّت با تجربه او همراه شود. در روایت‌های تلفیقی، تک‌گویی درونی لایه‌های روانی شخصیّت را در مرز میان واقعیّت اجتماعی (رئالیسم) و خیال ناخودآگاه (سوررئالیسم) آشکار می‌کند.

۲-۴-۳- جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن یکی از تکنیک‌های روایی پیچیده است که «افکار، خاطرات و احساسات شخصیّت را به‌صورت غیرمستقیم و اغلب پراکنده بازگو می‌کند.» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷: ۶۸)؛ برخلاف روایت خطی سنتی، این تکنیک ساختاری گسسته دارد و بر مبنای تداعی آزاد و پرش‌های ذهنی پیش می‌رود. تفاوتش با تک‌گویی درونی این است که «جریان سیال ذهن، روندهای ذهنی شخصیّت را نمایش می‌دهد و از تکنیک‌های مختلفی حتی شیوه‌ی راوی دانای کل استفاده می‌کند؛ درحالی‌که تک‌گویی درونی، صرفاً بازتاب جریانات ذهنی یک شخصیّت به روایت خودش است.» (محمودی، ۱۳۸۹: ۵۷)؛ در آثار سوررئالیستی، این تکنیک راهی برای ورود به ناخودآگاه و آشکارسازی رؤیاها و تصاویر ذهنی است.

۲-۴-۴- حدیث نفس

حدیث نفس، گونه‌ای از گفتار درونی است که شخصیّت، احساسات و اندیشه‌های خود را به زبان می‌آورد. این شیوه به نویسنده اجازه می‌دهد تا تنش درونی شخصیّت را در قالب گفتار نمایان کند و مرز میان گفتار بیرونی و ذهنی را از میان بردارد. در آثار سوررئالیستی، حدیث نفس گاه حالت اعترافی می‌یابد و بیانگر ستیز میان خودآگاه و ناخودآگاه است.

تکنیک‌های روایی یادشده، از زاویه‌ی دید تا جریان سیال ذهن و حدیث نفس، زمینه‌ساز ایجاد پیوند میان رئالیسم و سوررئالیسم‌اند. زاویه‌دید، سطح مشاهده و روایت را تعیین می‌کند؛ تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن، دروازه‌های ورود به ناخودآگاه را می‌گشایند؛ و حدیث نفس، مرز میان گفتار و اندیشه را می‌شکند. از رهگذر این تکنیک‌ها، روایت هم بازتاب واقعیّت اجتماعی است و هم تصویر جهان درونی ذهن، و در نتیجه به ساختار درهم‌تنیده و چندوجهی اثر می‌انجامد.

۳ تحلیل داده‌ها

این پژوهش با تکیه‌بر رویکرد روایت‌شناسی، به‌ویژه در سطح ساختار روایت، در پی آن است که نشان دهد چگونه *درّه‌ی مهرگیا* از رهگذر تلفیق مؤلفه‌های روایی رئالیسم و سوررئالیسم، جهانی می‌آفریند که در آن، واقعیّت و رؤیا درهم‌تنیده‌اند. این درهم‌تنیدگی نه‌تنها ساختار روایت را دگرگون می‌کند، بلکه تجربه‌ی خواننده از داستان را نیز از سطح بازنمایی به سطح تفسیر ذهنی ارتقا می‌دهد.

۳-۱- خلاصه‌ی روایت

داستان *درّه‌ی مهرگیا*، از مجموعه‌داستان *مومیا و عسل* نوشته‌ی شهریار مندنی‌پور، روایتی است نیمه‌تاریخی و نیمه‌خیالی از خاطرات سروانی انگلیسی به نام «وودرواسپاتیس وود» که در سال ۱۳۰۳ش/ ۱۹۲۴م، هم‌زمان با واپسین سال‌های جنگ جهانی اول، از سوی دولت بریتانیا به ایران اعزام می‌شود. در فضایی آکنده از تعارضات سیاسی، فرهنگی و قومی، اسپاتیس‌وود تصمیم می‌گیرد پس از مدتی مأموریت نظامی، به ایل بختیاری بپیوندد و زندگی در دل فرهنگ و مناسبات طایفه‌ای را تجربه کند.

محور اصلی داستان، نزاع دیرینه‌ی میان دو طایفه‌ی بختیاری، خاندان کاشیر بویر و خاندان لهراسب، بر سر مالکیت قطعه‌زمینی در دامنه‌های کوه دناست؛ زمین نفرین‌شده‌ای که افراد بسیاری ازجمله دو پسر کاشیر بویر، پدر و برادر لهراسب، قربانیان نحوست آن بودند. سرانجام بعد از چندین سال اختلاف، امان‌الله خان، برای پایان‌دادن به این نزاع، اما بیشتر برای سرگرمی و خوشگذرانی خود، مسابقه‌ای ترتیب می‌دهد؛ «کاشیر بویر یا لهراسب، به همراه

گروهشان، هر یک زودتر فاصله‌ی درّه‌ی بیدی تا سی‌سخت را طی کند، مالک زمین می‌شود.» در این مسابقه‌ی مرگبار، کاشیر بویر و پسرش علی شبانه و کموتر (پسر لهراسب) در یک گروه، و لهراسب و پسرش علی‌خون و زالی نیم‌دیوانه (پسر کاشیر بویر) در گروهی دیگر شرکت می‌کنند. آن‌ها درحالی‌که پاهایشان با زنجیر بسته‌شده، باید مسیر صعب‌العبوری را طی کنند. سرانجام، پس از طی مسافتی طولانی و بعد از گذشت سه روز، جنازه‌های لهراسب، علی‌خون و زالی که در مسیر گردنه‌ی خطرناک به *درّه‌ی مهرگیا* سقوط کرده‌اند، پیدا می‌شود. کاشیر بویر و همراهانش که از گروه لهراسب عقب‌تر بودند، پس از تحمل مشقت بسیار، بی‌آنکه از سرنوشت گروه دیگر خبر داشته باشند و جنازه‌های خفته در ته درّه را ببینند، به زمین نفرین‌شده می‌رسند.

اسپاتیس وود، در مدتی که در کنار ایل بختیاری زندگی می‌کند، احساس بیگانگی و طردشدگی دارد و با بدرفتاری مردم مواجه می‌شود؛ زیرا مردم او را نماینده‌ی استعمار و به نوعی دشمن ایران می‌دانند و با شک و بدبینی به او نگاه می‌کنند. او خاطره‌ای را روایت می‌کند که در آن، پس از تلاش برای نجات فردی بی‌گناه از خرافات مردمِ ده، به‌شدت مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد و دو دندان پیشینش می‌شکند.

در پایان، اسپاتیس‌وود با احساس گناه، خود را شاهد و عامل تمام این فجایع می‌داند و معتقد است باید تقاص خون‌هایی که با بی‌گناهی و تنها به‌دلیل خوش‌گذرانی‌های خان ریخته‌شده‌است، پس دهد. او پیشنهاد خرید زمین برای جلوگیری از وقوع درگیری را می‌دهد، اما پیشنهادش پذیرفته نمی‌شود و درنهایت این رقابت منجر به مرگ چندین نفر می‌شود. پس از حادثه، از ترسِ خشم ایل، به انگلستان بازمی‌گردد؛ اما خاطرات این رویداد و صحنه‌های تلخی که دیده، تا پایان عمر او را رها نمی‌کند.

۳-۲- بررسی مؤلفه‌های روایی رئالیستی در *درّه‌ی مهرگیا*

در داستان *درّه‌ی مهرگیا*، مؤلفه‌های رئالیستی نه‌تنها در سطح توصیف و زبان، بلکه در ژرف‌ساخت روایت نیز حضوری پررنگ دارند. بازنمایی فضاهای ملموس، شخصیّت‌های تیپیک، مناسبات قدرت و تضادهای فرهنگی، زمینه‌ای برای خوانش تاریخی و جامعه‌شناختی روایت فراهم می‌آورد. با این‌حال، هرچند ساختار روایت بر رئالیسم استوار است، بافت آن از مؤلفه‌های سوررئالیستی نیز آکنده است. این درهم‌تنیدگی، روایت را به‌سوی چندلایگی معنایی سوق می‌دهد: از یک‌سو، مخاطب با ساحت رئالیستی شامل داده‌های تاریخی و توصیف‌های مستند مواجه است؛ و از سوی دیگر، با لایه‌هایی سرشار از تخیّل، ذهن‌گرایی و عناصر وهم‌آلود که از مرز واقعیّت عبور می‌کنند.

۳-۲-۱- بازنمایی تاریخی و مستند

یکی از برجسته‌ترین مؤلفه‌های رئالیستی *درّه‌ی مهرگیا*، بازنمایی مستند تاریخ ایران در دوره‌ی پس از جنگ جهانی اول است؛ دوره‌ای همراه با بحران‌های ساختاری و نفوذ قدرت‌های خارجی. در این بستر، شخصیّت اسپاتیس‌وود، مأمور اطلاعاتی بریتانیا، با روایت از دیدگاه خود، مناسبات قدرت در جنوب ایران را بازتاب می‌دهد. حضور نیروهای بریتانیا در مناطق نفت‌خیز خوزستان و تعامل آن‌ها با خان‌های بختیاری و شیخ خزعل، در داستان بازتابی واقع‌گرایانه یافته‌است؛ بازتابی که با داده‌های منابع تاریخی نیز همخوانی دارد: «خان‌های بختیاری به انگلستان وفادار بودند و با سایر متحدین بریتانیا، به‌ویژه شیخ خزعل، همکاری می‌کردند.» (کارثویت، ۱۳۷۳: ۲۸۳)

در روایت، اسپاتیس‌وود که در سال ۱۳۰۳ش/ ۱۹۲۴م به‌عنوان افسر نظامی به خوزستان اعزام شده، برخلاف دیگر افسران، داوطلبانه در منطقه می‌ماند: «افسری که مرا به‌عنوان تضمین پیمان اتحاد دولت و بویرها به اینجا آورده بود، پس از ختم غائله‌ی خوزستان با سربازها رفت، اما من... در التزام رکاب خان ماندم.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۵)؛ او در جایگاه راوی و ناظر رویدادهای تاریخی، از سرنوشت شیخ خزعل و مناسبات قبیله‌ای بویراحمدی‌ها نیز ارائه می‌دهد: «بویراحمدی‌ها در همراهی با نیروهای دولتی تا دشت‌های خوز تاخته و چموش خزعل‌نامی را گرفتار کرده‌بودند. امان‌الله خان به‌همین‌سبب تا سیر داد دل بستاند؛ از پیوستن به قشلاق منصرف شده بود و قسمتی از اردو را به دامنه‌ی ییلاقی دنا کشانده بود.» (همان)

۳-۲-۲- شخصیّت‌پردازی تیپیک و اجتماعی

در *درّه‌ی مهرگیا*، شخصیّت‌ها هویتی اجتماعی دارند و نماینده‌ی تیپ‌های تاریخی-اجتماعی‌اند که ریشه در بافت منطقه‌ای و ساخت قدرت دارند. به‌ویژه «خان» در این روایت که بازنمای تیپیک اربابان محلی جنوب غرب ایران است؛ مردی نیمه‌فئودال، متکی به قدرت قبیله و دارایی، سلطه‌گر بر فضا و اطرافیانش: «وقتی وارد چادر خان شدم، آن بالا، یک زانو تازده، عمود بر دیگری و دست بر آن، با انگشترهای عقیق در هر پنج انگشت، تکیه بر مخده‌ای ارغوانی نشسته بود.» (همان: ۲۲۱)؛ این توصیف، تصویری دقیق از تیپ قدرتمند محلی ارائه می‌دهد؛ مردی با «تکیه بر مخده» و انگشترهایی بیش از تعداد انگشتانش، که نماد برتری ظاهری و اجتماعی است. در مقابل، تیپ‌هایی چون «زالی بلند و باریک»، با «چشم‌های بی‌رنگ آزاردیده از آفتاب» (همان: ۲۱۹)، یا افراد تحت‌سلطه‌ی خان، مانند کسی که «مچ‌بند فلزی، به گوشت و استخوان جوش‌خورده» دارد (همان: ۲۳۱)، نمایشگر فرودستان رنج‌کشیده‌ای هستند که بازیچه‌ی نظم طبقاتی‌اند که خان نماینده‌اش است. این افراد فاقد فردیت‌اند و آنچه برجسته می‌شود، جایگاه

فرودست، وضعیت جسمی و نشانه‌های رنج است. درمجموع، شخصیّت‌پردازی، نه فردمحور یا روان‌کاوانه، بلکه در راستای تیپ‌سازی طبقاتی و اجتماعی سامان یافته که از ویژگی‌های شاخص رئالیسم اجتماعی است.

۳-۲-۳- زبان و سبک توصیف واقع‌گرایانه

از شگردهای کلیدی رئالیسم، بهره‌گیری از زبان توصیفی برای بازنمایی دقیق محیط، موقعیت و شخصیّت‌هاست. زبان و سبک روایت در *درّه‌ی مهرگیا*، با وجود عناصر سوررئالیستی، در توصیف صحنه‌ها و شخصیّت‌ها عمدتاً واقع‌گرایانه است. راوی، که افسر اطلاعاتی انگلیسی است، با نگاهی جزئی‌نگر و بی‌پیرایه، جهان پیرامون خود را ثبت می‌کند. این سبک که به زبان گزارش نظامی نزدیک است، فضایی ملموس از زندگی و مناسبات ایل بختیاری دهه‌ی ۱۳۰۰ می‌سازد؛ برای نمونه: «دیوارهای بلند درّه بیدی ما را دربرگرفته بود و نهری برف‌آبی از قلب اردویمان می‌گذشت و در خم گدارها فرو رفت.» (همان: ۲۱۸)؛ اینجا زبان روایت، زبان توصیفی عینی است؛ بر پایه‌ی حس فیزیکی (دیدن درّه، جریان آب، خم گدار) که تصویر محیط و موقعیت در قاب بصری شفاف ترسیم شده‌است. نمونه‌ای دیگر، توصیف زخم علی شبانه است: «یک لهیدگی گوشت چاکیده با لخته‌ای نیم‌خشک و نشت رهاشده‌ی خون.» (همان: ۲۲۶)؛ عناصر به‌کاررفته، نه‌تنها توصیفی، بلکه حسی‌اند و در خدمت بازنمایی واقعیّت‌های خشن زندگی قرار می‌گیرند که در بطن ساختار قدرت و ستم نهفته است. صحنه‌های صرف غذا نیز به زبان قوم‌نگارانه‌ای توصیف می‌شوند که از مناسبات آیینی و طبقاتی پرده برمی‌دارند: «آتش‌هایی افروخته شدند و بر آن‌ها بره‌هایی کباب... وقتی وارد چادر خان شدم، آن بالا، یک زانو تازده، عمود بر دیگری و دست بر آن، با انگشترهای عقیق در هر پنج انگشت، تکیه‌بر مخده‌ای ارغوانی نشسته بود.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۱)؛ در این توصیف، ترکیب صحنه‌ای آیینی (کباب‌کردن بره، نشستن پیرامون سفره) با نشانه‌های قدرت و طبقه (انگشترها، مخده ارغوانی، وضعیت نشستن خان) همراه شده و بی‌واسطه حس تجربه‌گرایی فرهنگی را منتقل می‌کند.

۳-۲-۴- بازنمایی تضاد طبقاتی و ساختار قدرت

در روایت *درّه‌ی مهرگیا*، تضاد طبقاتی و مناسبات قدرت، به‌ویژه در بستر روابط استعماری و درون‌ساختارهای سنتی جامعه قابل‌مشاهده است. یکی از مصادیق بارز، رابطه‌ی میان ایرانی‌ها و راوی خارجی (اسپاتیس‌وود) است: «این ایرانی‌ها خوش دارند که ما با نمایش توانایی و تیزهوشی خود، غافلگیرشان کنیم؛ اما من هنوز مصمم بودم که با پنهان‌کردن تسلطم بر زبان فارسی و اینکه لُری را تا حدی می‌فهمم، آن‌ها را از لذت شگفتی محروم کنم.» (همان: ۲۲۲)؛ راوی، با پنهان‌کاری آگاهانه نسبت‌به فهم زبان فارسی و لری، جایگاه دانای پنهان را اشغال می‌کند و قدرت نمادین خود را برای اعمال سلطه به‌کار می‌گیرد. این «پویایی دانایی/قدرت» به تعبیر فوکویی (ر.ک. فوکو، ۱۳۹۳)، نشان‌دهنده‌ی منطق استعمارگرایانه‌ای است که در پسِ ظاهر ارتباط فرهنگی پنهان شده‌است.

در صحنه‌ی دیگری، افراد فرودست جامعه در وضعیتی خسته، مجروح و ناتوان به تصویر کشیده می‌شوند: «دراز نکشیدند. کله و کمر را به دیوار تکیه دادند و چشم‌ها را بستند.» (مندنی‌پور، ۱۳۸: ۲۳۱)؛ این تصویر، فراتر از توصیف یک وضعیت فیزیکی، بازتاب نوعی بی‌قدرتی اجتماعی و انفعال تاریخی است که در بدن شخصیّت‌ها رسوب کرده‌است. در مقابل، تصویر خان -با مخده‌های ارغوانی، انگشترهای عقیق در هر پنج انگشت و کباب برّه بر آتش (همان: ۲۲۱)- نماد آشکار تمرکز ثروت، قدرت سنتی و بازتولید نابرابری است. این تقابل عینی میان تنِ رنجور فرودستان و کالبدِ متمکن فرادستان، ساختار طبقاتی ناعادلانه‌ای را آشکار می‌کند که قدرت را نه‌تنها در روابط اجتماعی، بلکه بر بدن و روان فرودستان حک کرده‌است و به رئالیسم اجتماعیِ اثر، عمق و لایه‌مندی می‌بخشد.

۳-۳- بررسی مؤلفه‌های روایی سوررئالیستی در درّه‌ی مهرگیا

سوررئالیست‌ها، همچون دادائیست‌ها، نسلی بودند که در بحبوحه‌ی جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸) به بلوغ رسیدند و در واکنش به فجایع جنگ، واقعیّت را از منظری نو به پرسش گرفتند. آن‌ها با الهام از نظریه‌ی آندره برتون در مانیفست سوررئالیسم (۱۹۲۴)، کوشیدند تا ازطریق رؤیا، ناخودآگاه و تخیل، به حقیقتی فراتر از منطق دست‌یابند. در واقع آن‌ها می‌خواستند، «ذخایر ضمیر نیمه‌هشیار را استخراج کنند و روح را از اسارت نجات دهند.» (بیگزبی، ۱۳۷۶: ۷۹)

شخصیّت‌های *درّه‌ی مهرگیا* نیز در جهانی بی‌ثبات شکل می‌گیرند و تحت فشار ساختارهای استبدادی و استعماری، ناگهان از کودکی به مردانگی پرتاب می‌شوند؛ اما این مردانگی اجباری نه حاصل بلوغ طبیعی، بلکه نتیجه‌ی مواجهه با خشونت است: «دو پسر بچه با سر و رویی خون‌آلود، ترسیده، اما نه شرمگین، جلو ما ایستاده‌بودند... کودکی‌شان تا چند سالگی بیش نمی‌پاید و ناگهان با خیزی به حوالی بلوغ پرتاب‌می‌شوند و گونه‌ای مردانگی کال دلهره‌آور که استیلای خون و مرگ را پذیرفته، از خود بروز می‌دهند.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۶-۲۱۵)؛ در این روایت، امان‌الله‌خان، به‌عنوان نمادی از قدرت استبدادی، جهانی می‌آفریند که در آن، شخصیّت‌ها به جای تجربه‌ی تدریجی بلوغ، به اجبار نقش‌هایی را می‌پذیرند که هنوز برای آن آمادگی ندارند و به‌دلیل خشونت ساختاری، به دنیای خشونت و مرگ پرتاب می‌شوند.

این روایت با استفاده از مؤلفه‌های سوررئالیستی، دنیایی را به تصویر می‌کشد که در آن، شخصیّت‌ها میان واقعیّت و خیال سرگردان‌اند. این امر نه‌تنها اضطراب و ترومای روانی را تشدید می‌کند، بلکه با به چالش کشیدن منطق روایی سنتی، فضای اثر را به قلمرویی فراواقعی بدل می‌کند.

۳-۳-۱- خواب و رؤیا

در *درّه‌ی مهرگیا*، نویسنده با عبور از مرزهای واقعیّت و دگرگون‌سازی عناصر آشنا، جهانی فراواقعی می‌سازد که در آن، تصاویر خیالی جایگزین واقعیّت‌های ملموس می‌شوند. توصیف‌هایی چون «گل‌های آتش زغال»، «فانوس‌های دور ساحل» و «دریای وهمی»، فضایی رؤیایی می‌آفرینند که مرز میان خواب و بیداری را محو می‌کند: «گل‌های آتش زغال چون فانوس‌های دور ساحلی در دریایی وهمی، پیشِ‌روی خواب و خیالمان افروخته شدند.» (همان: ۲۳۱)؛ در این تصویر، آتش و فانوس نمادهای هدایت و آگاهی، در برابر دریا و وهم که به ناخودآگاه دلالت دارند، قرار می‌گیرند؛ تضادی که از ویژگی‌های برجسته‌ی روایت سوررئالیستی است.

رؤیا در سرنوشت شخصیّت اصلی نقش مهمی دارد: «نمی‌دانستم چرا، ولی حس می‌کردم که بخت من و رؤیایم —حتی تحمل آن شکنجه‌ی باران‌ساز— در گرو این بازی منحوس است.» (همان: ۲۱۵)؛ اینجا رؤیا نه‌تنها عرصه‌ی تجلّی ناخودآگاه، بلکه نیرویی مؤثر بر سرنوشت قهرمان است که او را به‌سوی تقدیری مبهم هدایت می‌کند. ترکیب‌هایی چون «بازی منحوس» و «شکنجه‌ی باران‌ساز» حکایت از درگیری شخصیّت با کابوسی درونی و تقدیری ناگزیر دارند.

در روایت، نشانه‌هایی از ناخودآگاه جمعی نیز به‌چشم‌می‌خورد. نویسنده با ارجاع به نمادهای اسطوره‌ای و باورهای کهن، لایه‌هایی از حافظه‌ی جمعی بشر را در بطن روایت می‌نشاند؛ برای نمونه، در جمله‌ی «سکوتی سمج مانند مقبره‌ی فرعون‌ها.» (همان: ۲۱۷)؛ سکوت با فضای رازآلود تمدّن مصر باستان گره خورده است و در جمله‌ی «یادآوری گناه ازلی و گرفتن میوه‌ی ممنوع از دست مشتی تازه به دوران‌رسیده.» (همان: ۲۱۶)؛ به اسطوره‌ی هبوط آدم و حوا ارجاع می‌دهد. این عناصر، در پرتو روان‌شناسی یونگی، بازتاب آرکی‌تایپ‌های ناخودآگاه جمعی‌اند که به متن، عمق نمادین و فراشخصی می‌بخشند.

۳-۳-۲- نگارش خودکار (اوتوماتیسم ذهنی)

نمونه‌ای بارز از این تکنیک در *درّه‌ی مهرگیا*، قطعه‌ای است با ریتمی تند و تصاویر وهم‌آلود که بی‌وقفه ذهن شخصیّت را بازتاب می‌دهد: «تام تام ... تام... کجایید؟ مرا دریابید، برانیدم ای امواج سکر. بر بادبان‌های سرگشتگی تازیانه می‌خورد. من زورق خود را از توفان‌های شن و صخره‌های اهرام، تا گردابه‌های کبرا و لنگرهای نیلوفر و شیوا رانده‌ام و اینک نامم آزارم می‌دهد. ای یاری‌های مرگ، فراموشی خجسته را از من دریغ مدارید.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۳)؛ در اینجا، تداعی‌های آزاد، لحن خلسه‌گون و انقطاع منطقی جمله‌ها، نمودی از فوران ناخودآگاه و نوشتار بی‌واسطه‌اند.

۳-۳-۳- تأثیر مواد مخدر و حالت خلسه

در بخشی از روایت *درّه‌ی مهرگیا*، تحت‌تأثیر خلسه‌ای ناشی از تریاک، جهانی فراواقعی پدید می‌آید که مرز میان واقعیّت و خیال را می‌شکند و تصاویری وهم‌آلود خلق می‌کند: «دمه‌ی هزار و یک شبانه‌ی افیون در برمان گرفت و گل‌های آتش زغال چون فانوس‌های دور ساحلی در دریایی وهمی، پیش‌روی خواب و خیالمان افروخته شدند. آیا همین غرقه‌های شبانه در امواج مکیف تریاک نبود که این غریبه‌ی سرگردان را به زیر سایه‌های بلند دنا بازکشانده‌بود؟» (همان: ۲۱۵)؛ در این فضا، تصاویر نمادین چون آتش، دریا، فانوس و سایه‌ها، در بستری خمارآلود، نشانگر تأثیر مستقیم مواد مخدر بر لحن و ساختار روایت‌اند.

در جای دیگر، پیوند رازآلود میان افیون و تخیّل چنین بازتاب‌یافته‌است: «سکوتی سمج، مانند خاموشی مقبره‌ی فرعون‌ها، آمیخته‌ی بوی بلوط و رمه و زغال و تریاک، ما را تسخیر کرد. دورانی در سرهایمان بود. نه! باد تند بوره‌کشی... آن اتاق را بر لبه‌ی شب می‌چرخاند. دیوارهای کاهگلی با رنگ آفتابی‌شان در تصرف نور و سایه‌ی فانوس‌ها و همه‌ی اشکال رقصان و دوزخی شعله‌ها بودند و خاک که حرمت خرافی‌اش شکسته شده‌بود، استخوان‌های مردگان را فرو می‌بلعید و از روزنه‌هایش نفرینی سرد سرمی‌داد. چه رابطه‌ای بین افیون و انبساط سرسام‌آور تخیل است؟» (همان: ۲۱۷)؛ ترکیب عناصر آیینی، فضای وهم‌آلود و زبان تصویری، گواه آن است که خلسه نه‌تنها در محتوا، بلکه در فرم و زبان روایت نیز رسوخ کرده‌است.

۳-۳-۴- تخیّل و نماد

این ویژگی در روایت *درّه‌ی مهرگیا* نیز دیده می‌شود: «آن شب روح خبیث بدخواهی، بالای سر ما، در دود و دمه‌ی زیر سقف غوطه می‌خورد و ذره‌ذره بر هرکس که وسوسه‌ی پنهانی داشت، می‌دمید.» (همان: ۲۱۶)؛ در این صحنه، عنصر خیال به شکل نیرویی شبح‌گون و متافیزیکی ظاهر می‌شود که علاوه‌بر فضاسازی، شخصیّت‌ها را به اعماق ناخودآگاه خود می‌کشاند.

دنیای سوررئال سرشار از نمادهایی است که از ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرند و در لحظات خاص به سطح روایت راه می‌یابند. از این منظر، هر تصویر و نماد، بازتابی از امیال و اضطراب‌های نهفته‌ی شخصیّت است؛ برای نمونه: «چشم‌های کاشیر بویر»؛ نماد خطر و آگاهی ناخودآگاه است: «در چشم‌های کاشیر بویر که بی‌محابا به من و فقط به من زل می‌زد، برق آشنایی بود که من همواره در همه‌ی مستعمرات، آن را نشانه‌ی زنگ خطری برای خود محسوب داشته‌ام.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۷)؛ این چشم‌ها به‌عنوان ناظری پنهان و قضاوت‌گر، نشانه‌ای از آگاهی

ناخودآگاه‌اند. «شب»؛ نماد ترس، اضطراب و سرکوب: «شب، شب، در شب همیشه چیزی می‌سوزد.» (همان: ۲۳۹)؛ شب در این روایت، استعاره‌ای از تاریکی روان، هراس و تردید شخصیّت‌هاست.

۳-۳-۵- تصادف عینی

در روایتِ *درّه‌ی مهرگیا*، تصادف عینی در دو سطح بازنمایی می‌شود:

بازگشت به گذشته برای علت‌یابی حوادث کنونی: نویسنده نشانه‌هایی از گذشته ارائه می‌دهد که سرنوشت شخصیّت‌ها را در زمان حال رقم‌زده‌اند؛ برای مثال: «میانشان، زنجیرها با طولی نزدیک به یک متر، مانند ماری خفته، روی زمین افتاده بودند؛ زنگ‌زده اما با قاعده، گویی قرن‌ها قرن پیش برای چنین منظوری ساخته شده باشند.» (همان: ۲۱۹)؛ در این بخش، زنجیرها صرفاً اشیایی فیزیکی نیستند، بلکه بار معنایی دارند و به‌عنوان نمادی از سرنوشتی ازپیش‌مقدّر عمل می‌کنند و اکنون تنها نقشی که از آغاز برای آن‌ها درنظر گرفته شده، ایفا می‌کنند. یا آنجا که می‌گوید: «کابوس‌های این شب‌های من، همان‌جا و همان موقع به پس‌وپلای ذهنم حلول کرد و پیله بست.» (همان: ۲۱۳)؛ رخدادهای گذشته، چنان در ناخودآگاه شخصیّت ریشه دوانده‌اند که نه‌تنها در رؤیاهایش بازتولید می‌شوند، بلکه بر رخدادهای حال و آینده نیز تأثیر می‌گذارند.

پیشگویی آینده: در برخی صحنه‌ها، روایتی که به گذشته یا حال اشاره دارد، آینده را پیشگویی می‌کند؛ برای نمونه: «از قول مترجم دانستم که جنونی منتظرم بوده، نه از چند روز پیش، که رفتن ما را بر بالای تخته‌سنگی نظاره می‌کرد که از قبل، از سال‌ها پیش از تولدش؛ نسل در نسل برتابیده انتظار مردی چشم‌آبی و موطلایی را، که می‌آید و مار دنا را می‌کشد و الماسش را می‌رباید و چون می‌رود دنا غبار می‌شود.» (همان: ۲۳۷)؛ این پیشگویی از گذشته‌ای دور، نوعی جبرگرایی روایی را بازتاب می‌دهد که در آن شخصیّت‌ها تنها مسیر ازپیش‌تعیین‌شده‌ای را می‌پیمایند.

۳-۳-۶- طنز سوررئالیستی

در *درّه‌ی مهرگیا*، طنز در موقعیت‌های بحرانی پدیدار می‌شود و با ترکیب تراژدی و کمیک، فضایی سوررئالیستی خلق می‌کند؛ برای نمونه، «گام‌برداشتن‌شان مانند رقصی مجنون‌خوی و نیم‌جان بر سنگلاخ مرگ بود.» (همان: ۲۳۳)؛ در اینجا، راه‌رفتن شخصیّت‌ها به‌جای آنکه حامل رنج باشد، به رقصی اغراق‌آمیز و پوچ تبدیل شده‌است؛ ترکیبی از طنز و تراژدی که سرنوشت تلخ آن‌ها را پررنگ‌تر می‌کند. در عبارتی دیگر: «خندنعره‌ی امان‌الله، سبعانه بلورهای مهتاب ییلاق را شکست.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۷)؛ خنده‌ی امان‌الله چنان اغراق‌آمیز و خشونت‌بار است که حتی لطافت طبیعت را می‌شکند. این طنز، زشتی کنش انسانی را در تضاد با لطافت طبیعت نشان می‌دهد و شخصیّت را به موجودی کاریکاتورگونه بدل می‌کند.

دوره ۱۰. شماره ۳۵ پاییز ۱۴۰۵. صفحات ۷۳ تا ۱۰۱.

۳-۳-۷- اسطوره و ناخودآگاه جمعی

نویسنده‌ی *درّه‌ی مهرگیا*، با بهره‌گیری از عناصر اسطوره‌ای مانند ققنوس، اهریمن و غول‌های ماقبل تاریخ، لایه‌هایی از ناخودآگاه جمعی را برمی‌انگیزد و جهان داستان را به فضایی سوررئالیستی بدل می‌کند؛ برای نمونه در جمله‌ی «همیشه ایمان داشته‌ام که نبوغ از آبشخوری اهریمنی می‌نوشد.» (همان: ۲۱۶)؛ نبوغ با منشأیی تاریک و رازآلود پیوند می‌خورد که یادآور دوگانگی خیر و شر در اسطوره‌های کهن است. همچنین در عبارتِ «تو چنینی چراکه ققنوس شرقی را در قلبت لانه داده‌ای.» (همان: ۲۳۸)؛ ققنوس، نماد باززایی، انقلاب درونی و گذار از مرگ به حیات، نقشی کهن‌الگویی ایفا می‌کند. در بخشی دیگر، «با زنجیرها که مثل رگ‌های حیاتی به هم پیوندشان زده بود، به جانوری جان‌سخت تبدیل شده‌بودند، ستیزه‌جو و سمج که گویی حتی با آن عضو سوم ناسازگار و تباه‌کننده، از غول‌های ماقبل تاریخی بخت بیشتری برای بقا دارند.» (همان: ۲۲۶)؛ شخصیّت‌ها به موجوداتی هیولایی و فراتاریخی بدل می‌شوند. زنجیرها نماد هم‌بستگی جبری و سرنوشت محتوم آن‌هاست. «عضو سوم ناسازگار»، یادآور هیولاهای چندسر اسطوره‌ای است که بیانگر بحران هویت و تنش‌های درونی‌اند. حضور این عناصر، مرز میان اسطوره، تاریخ و رؤیا را می‌زداید و جهان داستان را به قلمرو ناخودآگاه جمعی پیوند می‌زند.

۳-۳-۸- عشق سوررئالیستی

در روایتِ *درّه‌ی مهرگیا*، رابطه‌ی شخصیّت اصلی با «بت‌شیبا»، شکل‌گرفته در بستر ذهن، خیال و کابوس است. بت‌شیبا نه یک معشوقه‌ی بیرونی، بلکه حضوری روانی و یادآور گذشته‌ای ازدست‌رفته و اضطراب‌های سرکوب‌شده‌ی قهرمان است: «آه بت شیبا! این مرد توست، گریزان از تو و خوشبختی آسوده‌ای که وعیدش می‌دادی، مطرود خاندان اسپاتیس وود. لعنم کن باران، زمینم بزن، بکوبم، خونینم کن باران... .» (همان: ۲۳۰)؛ حتی عشق جسمانی نیز به جای آنکه پیوندی ملموس باشد، در تضاد با واقعیّت قرار می‌گیرد و با حسی از بیگانگی همراه می‌شود: «بت شیبا، هرگز باور نکردی که تنفر از بوی زغال سنگ، مرا از سرزمین و آینده‌ی مشترکمان گریزان ساخت. آن گند فاسد گیاهان زهرآگین ماقبل تاریخی، به دل‌آشوبه‌ام می‌انداخت. سستم می‌کرد چنان که تصور لطافت پوست تو و عطرهای زنانه، تهوعم را بیشتر به هم می‌زد، اما مهم نیست. بگذار ندانند... .» (همان: ۲۲۳)؛ در این روایت، عشق نه نیرویی برای پیوند، بلکه تضاد و انزجار درونی را تشدید می‌کند؛ عشقی ذهنی، کابوس‌گون و گسیخته از واقعیّت.

از سوی دیگر، سوررئالیسم با جابه‌جایی تداعی‌ها، عشق را به اشیا و طبیعت نیز تسری می‌دهد. در *درّه‌ی مهرگیا*، زمین نه صرفاً دارایی، بلکه چونان معشوقی تصویر شده که به‌جای زایش، مرگ می‌آفریند: «در دامنه‌ی دنا، با شیبی ملایم، بکر و پرقوّت لمیده بود... بارها به‌وسیله‌ی یکی از آن دو تیره شخم خورده و هربار قبل از افشاندن تخم،

تیره‌ی دیگر پیش آمده، خونی ریخته‌شـــده و زمین دوباره تنها و بی‌صـــاحب مانده تا زمانی دیگر که مردی دیگر، نحوسـتش را فراموش کرده و با جسـارتی انگیخته‌شـده از کین و وسـوسـه‌ی بدخواهان، بر آن خیش رانده. دو پسـر کاشـیر بویر، پدر و برادر لهراسـب، دامادهای ناکام این خاک بودند.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۵)؛ اینجا زمین نه فقط عرصـه‌ی کشـاورزی، بلکه همچون زنی اسـت که بر سـر او نبرد می‌شـود؛ معشـوقی خونین که به‌جای وصـال، قتلگاه عشاقش شده‌است.

درمجموع، عشق در *درّه‌ی مهرگیا* نه تجربه‌ای رئالیستی، بلکه رخدادی روانی و متناقض است؛ عشقی که در مرز رؤیا و کابوس شکل می‌گیرد و به‌جای وصال، به بیگانگی، ناکامی و گسیختگی منجر می‌شود.

۹-۳-۳- امر شگفت، جادو و اعتقاد به خرافات

در *درّه‌ی مهرگیا* نیز چنین منطق شگفت‌زده‌ای حاکم است؛ جایی که اوراد زنان، پیش‌گویی‌ها، نفرین‌ها و عناصر جادویی، بر سـرنوشـت انسـان و طبیعت اثر می‌گذارند. زمزمه‌های آیینی زنان، یادآور آیین‌های جادویی و تأثیرگذار بر روان و کنش مردان است: «زن‌ها پیش دویدند و اورادی که مرا به یاد طوفان‌های شن و برکه‌هایی سرابی زیر نخل می‌انداخت، در گوش مردها زمزمه کردند.» (همان: ۲۱۳)؛ همچنین سـنگ نفرین‌شـده که به یکی از شـخصـیّت‌های داستان رسیده، شیء ساده‌ای نیست، بلکه حامل نفرینی است که تقدیر را تغییر می‌دهد: «گفتند امسال سال بی‌بارانی اسـت و سـنگی که در چانه‌ی خمیری نهاده‌شـده، به این مرد رسـیده و بنابراین او مایه‌ی خشـکسـالی اسـت.» (همان: ۲۲۷)؛ این روایت با یک پیشگویی دیگر تقویت می‌شود؛ مردی چشم‌آبی و موطلایی که آمدن یا رفتنش، سرنوشت را دگرگون می‌کند. این باور، یادآور کهن‌الگوی اسـطوره‌ای اسـت که در آن حضـور قهرمان یا ضـدقهرمان، نظم کیهانی را تغییر می‌دهد: «نه از چند روز پیش که رفتن ما را بر بالای تخته‌سـنگی نظاره می‌کرد که از قبل، از سـال‌ها پیش از تولدش؛ نسل در نسل برتابیده انتظار مردی چشم‌آبی و موطلایی را که می‌آید و مار دنا را می‌کشد و الماسش را می‌رباید و چون می‌رود دنا غبار می‌شود.» (همان: ۲۳۷)

افسـانه‌ی «مهرگیا» که گیاهی جادویی با ویژگی‌های مرگ‌آور اسـت، گویی همان نیروی ناخودآگاه و مهارناپذیری است که انسان را از درون تسخیر و ویران می‌کند: «مترجم می‌گفت، مهرگیا -هنوز به دست داشتمش- از گلوی هرکس پایین رود، در شـکمش ریشـه می‌زند، رشـد می‌کند و به حلقش می‌رسـد و می‌کشـدش.» (همان: ۲۳۷)؛ در این روایت، جادو و خرافه با منطق درونی سوررئالیسم هم‌راستا هستند؛ آن‌ها روایت را به‌جای منطق علّی و عقلانی، برپایه‌ی تداعی‌های ناخودآگاه، اسطوره‌ای و رازآلود سامان می‌دهند.

۳-۳-۱۰- خاطره و پیوند میان ناخودآگاه و فراواقعیّت

برخی صحنه‌های *درّه‌ی مهرگیا* تنها توصیفی از مکان یا زمان نیستند، بلکه بازنمایی خاطرات سرکوب‌شده‌ای هستند که در لحظه‌ای خاص از ناخودآگاه به سطح آگاهی راه می‌یابند. ذکر مکان‌هایی چون «بِنارس» یا «صحرای سینا» در ذهن قهرمان، صرفاً اشاره به جغرافیا نیست، بلکه برآمده از مواجهه‌ای درونی با امری فراموش‌شده یا سرکوب‌شده است: «عصبیتی فاقد تخیّل که در حدقه‌های گودافتاده‌ی بنارس دیده‌بودم و هم در دیدگان کورمکوری سینا... .» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۳)؛ در این صحنه، تداعی گذشته با اکنون در فضایی کابوس‌وار شکل می‌گیرد؛ واقعیّت بیرونی با تصاویر ذهنی درمی‌آمیزد و ناخودآگاه نویسنده به ساختار روایت راه می‌یابد.

۳-۳-۱۱- اشیای سوررئالیستی و پیوند آن‌ها با ناخودآگاه

مندنی‌پور در *درّه‌ی مهرگیا*، اشیای معمول را به عناصر نمادین و زنده بدل می‌کند. این اشیا در فضای ذهنی و خیال‌انگیز داستان، از کارکرد عادی خود فاصله می‌گیرند و به بازتاب‌هایی از ناخودآگاه نویسنده و شخصیّت‌ها تبدیل می‌شوند. فرایند آفرینش این تصاویر، به نوشتار خودکاری می‌ماند که در آن ذهن، بی‌واسطه ترکیب‌هایی نو خلق می‌کند؛ برای نمونه در ترکیب‌های تصویریِ «گل‌های آتش زغال» (همان: ۲۱۵)؛ «زنجیرهای مارگونه» (همان: ۲۱۹)؛ «خنجرهای پنهان در آستین شب» (همان: ۲۲۷)؛ «بذر نفاق» (همان: ۲۳۸) و «کومه‌ها مانند تاول‌هایی بر روی زمین» (همان)، اشیای ملموس و عادی با تخیّل ناخودآگاه، به موجوداتی زنده و استعاری تبدیل می‌شوند. نمونه‌های دیگر نیز همین پیوند را تأیید می‌کنند: «زنجیرها مانند مارهای خفته بر روی زمین» (همان: ۲۱۹)؛ «شاخه‌های بید چون شلاق‌های جنون‌زده» (همان)؛ «زغال‌های آتشین مانند فانوس‌های ساحلی دریای وهمی» (همان: ۲۳۱). در چنین فضایی، روایت نه بازنمایی صرف واقعیّت، بلکه میدان بروز نشانه‌های روانی است که در قالب اشیای سوررئالیستی، حالتی روان‌شناختی به متن می‌بخشند.

۳-۴- تکنیک‌های روایت در درّه‌ی مهرگیا

ادبیات رئالیستی با تکیه‌بر بازنمایی دقیق واقعیّت، معمولاً از تکنیک‌هایی چون توصیف مستند، روایت خطی و زاویه‌ی دید دانای کل یا اول‌شخص بهره می‌گیرد تا جهانی باورپذیر و علّی-معلولی خلق کند؛ اما *درّه‌ی مهرگیا* به این روش‌ها محدود نمی‌ماند و با استفاده از شگردهایی مانند تک‌گویی درونی، جریان سیال ذهن و حدیث نفس، به عرصه‌ی سوررئال گام می‌گذارد. این تکنیک‌ها امکان نفوذ به دنیای ذهنی شخصیّت‌ها را فراهم می‌آورند و مرز میان واقعیّت و خیال را در ساختار روایت درهم‌می‌ریزند. در ادامه، این تکنیک‌ها و نقش آن‌ها در شکل‌گیری روایت بررسی می‌شود.

۳-۴-۱- زاویه‌ی دید داستان

داستان *درّه‌ی مهرگیا* با زاویه‌ی دید اول‌شخص درونی و از زبان شخصیّت اصلی، وودرواسپاتیس وود، روایت می‌شود؛ یعنی «راوی قهرمانی» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۳۹۵)؛ که وقایع واقعی، خیالی و تاریخی را از منظر ذهنی و متأثر از خاطرات و احساسات خود بازمی‌گوید. روایت با لحظه‌ای آمیخته به اضطراب آغاز می‌شود که راوی برای گریز از آن، به ناخودآگاه پناه می‌برد: «با آن چکاچاک دلهره‌آور، وقتی زنجیرها را غربتی آورد و جلو خرگاه خان، روی زمین چنبره کرد، فهمیدم که واقعیّت آنچه را تابه‌حال سرگرمی سبک‌سرانه‌ی شبی افیونی می‌پنداشتم، جدی گرفته و نطفه‌ی حرام خود را در آن بسته.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۳)؛ این شیوه‌ی روایت، که بر ذهنیّت راوی و تلفیق خاطره، خیال و تجربه‌ی حسی استوار است، مرز میان واقعیّت و خیال را تضعیف می‌کند و خواننده را در تردیدی مداوم نسبت‌به حقیقتِ روایت‌شده نگه می‌دارد.

۳-۴-۲- تک‌گویی درونی

این تکنیک از ابزارهای بنیادین روایتِ روان‌محور است و در *درّه‌ی مهرگیا*، ساختاری ذهن‌محور و پیچیده به روایت می‌بخشد. تک‌گویی درونیِ اسپاتیس وود، خواننده را به ژرف‌ترین لایه‌های روان او نزدیک می‌کند: «به چه می‌اندیشی وودرواسپاتیس وود؟ امپراطوری به فرزندانی چون تو مدیون است، به کسانی که وقتی کوله‌بار می‌بندند تا از قلب دودآلودش دور شوند، همچنان که بیغوله‌های نامکشوف را می‌شکافند تا معبری برای خود بگشایند، راه بر آن صاف می‌کنند و از پس خود می‌کشانندش... .» (همان: ۲۳۸)؛ این گفت‌وگوی درونی، با تمرکز بر اضطراب و کشمکش‌های روانی شخصیّت، آشفتگی ذهنی او را در مواجهه با گذشته و جایگاه فردی‌اش نمایان می‌کند. راوی در مرز میان خودآگاهی و ناخودآگاهی حرکت می‌کند و پرسش‌های بی‌پاسخ درونی‌اش نشانه‌ی بحران هویت و سرگشتگی ذهنی اوست.

۳-۴-۳- جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن در این اثر نه صرفاً یک شگرد فرمی، بلکه سازوکاری برای بازنمایی شکاف درونی و تجربه‌ی گسسته‌ی زمان و واقعیّت است. نمونه‌ای از کاربرد این تکنیک در داستان چنین است: «سرم گیج می‌خورد و دلم می‌خواهد بر مازه‌ی زمین تکیه دهم و پایم را در آب‌های راکد فراموشی رها کنم، اما از جایی دور یکی مرا صدا می‌زند... نه، هیچ‌کس مرا نمی‌خواند، این صدای امواج باروت و آهن است که بر ساحل می‌کوبند. نزدیک می‌شوند... کجا هستم؟ هوشیاری در جمجمه‌ام می‌ترکد. می‌ترسم، من از صدای تیر می‌ترسم و همه‌ی تفنگ‌ها، تفنگ‌های عرب و هند و بویر به سینه‌ام قراول رفته‌اند... .» (همان: ۲۲۴)؛ گذرهای پیاپی میان تصاویر ذهنی، پرش

زمانی و مکانی، و گسست در پیوست روایی، نشان‌دهنده‌ی آشفتگی ذهنی شخصیّت و درگیری او با ترومای گذشته است. او در مرزی میان واقعیّت و هذیان سرگردان است و توهماتش گذشته و حال را درهم می‌آمیزد.

۳-۴-۴- حدیث نفس

در *درّه‌ی مهرگیا* جملاتِ: «سبیل‌هایت را بتابان خان! من در شگفتم که چطور فاصله‌ی دشت گرم خوزستان و تسلیم باشکوه خزعل تا این کوه‌وکمرهای سرما و سرگردانی، پیموده شده‌است و حیرانم که خود من چرا جانم را از آن فضیلت تاریخی به حقارتی بی‌نام و نشان افکنده‌ام.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۸)؛ حدیث نفسی طعنه‌آمیز و سرشار از خودسرزنش‌گری است که از تقابل گذشته‌ای باشکوه و اکنونی فروپاشیده برمی‌خیزد. این گفت‌وگوی درونی، شکاف روانی و هویتی قهرمان را آشکار می‌کند؛ شکافی میان آگاهی تاریخی و احساس شکست فردی. بدین‌سان، حدیث نفس در این روایت، نه صرفاً ابزار بازتاب احساسات، بلکه سازوکاری برای بازنمایی بحران سوژه در برابر فروپاشی ارزش‌های جمعی است.

در روایتِ *درّه‌ی مهرگیا*، به‌کارگیری تکنیک‌های تک‌گویی درونی، جریان سیال ذهن و حدیث نفس، به خلق فضایی ذهنی، توهم‌آلود و آکنده از اضطراب و یادآوری‌های پریشان انجامیده است. این شیوه‌ها ضمن گریز از روایت خطی، لایه‌های ذهنی شخصیّت را به‌گونه‌ای، درهم‌تنیده و ساختار روایت را پیچیده کرده‌اند؛ به‌طوری‌که فهم روان‌شناختی شخصیّت اصلی نیز ژرف‌تر و چندساحتی شده است.

٤ نتیجه‌گیری

تحلیل داستان *درّه‌ی مهرگیا* از منظر درهم‌تنیدگی رئالیسم و سوررئالیسم نشان می‌دهد که این اثر با شکستن مرزهای روایت سنتی، تجربه‌ای چندلایه و نوآورانه از داستان‌گویی خلق می‌کند. رئالیسم با نمایش واقعیّت‌های اجتماعی، تاریخی و فرهنگی -همچون نظام قدرت محلی، مناسبات ایلی و روابط استعماری- بنیانی عینی و مستند برای روایت فراهم می‌کند. در مقابل، سوررئالیسم با نفوذ به ناخودآگاه شخصیّت، با تصاویری رؤیاگون، هذیانی و کابوس‌وار، ساختار روایت را از درون دگرگون می‌کند و امکان تجربه‌ای ذهنی و درونی از واقعیّت را فراهم می‌آورد.

از این منظر، تکنیک‌های روایی در این اثر صرفاً ابزار روایت نیستند، بلکه سازوکارهایی برای تولید معنا و بازنمایی ذهنیّت شخصیّت‌اند. این ترکیب، نه‌تنها روایت را از ساختارهای خطی دور می‌کند، بلکه موجب

شکل‌گیری روایتی انعطاف‌پذیر، چندوجهی و مشارکت‌محور می‌شود؛ روایتی که خواننده را وامی‌دارد هم‌زمان با پیگیری جزئیات واقع‌گرایانه، وارد قلمرو خیال و ناخودآگاه شخصیّت‌ها شود. در این فرایند، مرز میان واقعیّت و خیال تضعیف می‌شود و حقیقت داستانی در تلفیق سطوح بیرونی و درونی تجربه‌ی انسانی شکل می‌گیرد.

درمجموع، *درّه‌ی مهرگیا* با تلفیق آگاهانه‌ی عناصر واقع‌گرایانه با سازوکارهای سوررئالیستی، ساختار روایت را از چارچوب‌های خطی و سنتی فراتر می‌برد. بدین‌سان، داستان نه‌تنها خواننده را با لایه‌های متنوعی از واقعیّت‌های ذهنی و عینی مواجه می‌کند، بلکه با برهم‌زدن منطق زمانی و روانی معمول، او را به تفسیر چندلایه‌ی رویدادها و شخصیّت‌ها فرامی‌خواند؛ پاسخی روشن و منسجم به دو پرسش اصلی این پژوهش.

منـابع

_ برونل، پیر، (۱۳۷۸)، «**تاریخ ادبیات فرانسه**»، ترجمه‌ی نسرین خطاط و مهوش قویمی، سمت: تهران.

_ بیگزبی، سی.و.ای، (۱۳۷۶)، «**دادا و سوررئالیسم**»، ترجمه‌ی حسن افشار، چاپ دوم، مرکز: تهران.

_ پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۳)، «**رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**»، چاپ پنجم، انتشارات علمی و فرهنگی: تهران.

_ سعید، علی‌احمد، (۱۳۸۰)، «**تصوف و سوررئالیسم**»، ترجمه‌ی حبیب الله عباسی، روزگار: تهران.

_ سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۹)، «**مکتب‌های ادبی**»، جلد دوم، چاپ پانزدهم، نگاه: تهران.

_ فروید، زیگموند، (۱۳۹۹)، «**تفسیر خواب**». ترجمه‌ی شیوا رویگریان. مرکز: تهران.

_ فوکو، میشل، (۱۳۹۳)، «**دانش و قدرت**»، ترجمه محمد ضیمران، چاپ هفتم، هرمس: تهران.

_ محمودی، محمدعلی، (۱۳۸۹)، «**پرده‌ی پندار (جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایران)**»، مرندیز: مشهد.

_ مندنی‌پور، شهریار، (۱۳۸۰)، «**مومیا و عسل**»، چاپ دوم، نیلوفر: تهران.

_ میترا، (۱۳۵۳)، «**رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات**»، تهران: نیل.

_ میرصادقی، جمال، (۱۳۹۰)، «**عناصر داستان**»، چاپ هفتم، سخن: تهران.

_ میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۷)، «**واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی**»، مهناز: تهران.

_ میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۰)، «**صدسال داستان‌نویسی ایران**»، جلد اوّل و دوم، چاپ دوم، چشمه: تهران.

_ نوری‌کوتنایی، نظام‌الدین، (۱۳۸۹)، «**مکاتب، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم**»، یادواره‌ی اسدی: تهران.

_ یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۵۲)، «**انسان و سمبول‌هایش**»، ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، امیرکبیر: تهران.

Humphrey, Robert, (1962), **Stream of Consciousness in the modern novel**, university of California press: Berkeley.

– Watt, Ian, (1957), **The Rise of the Novel**, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

References

Bigsby, C. W. E. (1997). Dada and surrealism (H. Afshar, Trans., 2nd ed.). Markaz.
Brunel, P. (1999). History of French literature (N. Khattat & M. Ghavimi, Trans.). SAMT.
Freud, S. (2020). The interpretation of dreams (S. Rouygarian, Trans.). Markaz.
Foucault, M. (2014). Knowledge and power (M. Zeymaran, Trans., 7th ed.). Hermes.
Humphrey, R. (1962). Stream of consciousness in the modern novel. University of California Press.
Jung, C. G. (1973). Man and his symbols (A. Sarami, Trans.). Amir Kabir.
Mahmoodi, M. A. (2010). The veil of illusion: Stream of consciousness and Iranian fiction. Marandiz.
Mandanipour, S. (2001). Mummy and honey (2nd ed.). Niloufar.
Parham, S. (Trans.). (1974). Realism and anti-realism in literature. Tehran, Iran: Nil. (In Persian)
Mirsadeghi, J. (2011). Elements of fiction (7th ed.). Sokhan.
Mirsadeghi, J., & Mirsadeghi, M. (1998). Dictionary of the art of fiction writing. Mahnaz.
Mirabedini, H. (2001). One hundred years of Iranian fiction (Vols. 1–2, 2nd ed.). Cheshmeh.
Nouri-Kotenaei, N. (2010). Literary and artistic schools, styles, and movements of the world up to the end of the twentieth century. Yadvareh-ye Asadi.
Pournamdarian, T. (2004). Symbol and symbolic narratives in Persian literature (5th ed.). Elmi va Farhangi.
Saeed, A. A. (2001). Sufism and surrealism (H. A. Abbasi, Trans.). Roozegar.
Seyed-Hosseini, R. (2010). Literary schools (Vol. 2, 15th ed.). Negah.
Watt, I. (1957). The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. University of California Press.