فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال ششم / شماره ۲۱ / زمستان ۱۳۹۲

تحلیل ساختاری سه داستان کوتاه (شرق بنفشه، شام سرو و آتش و ناربانو) شهریار مندنی پور

محمدحسین خانمحمدی[1] (نویسنده مسؤول)
عضو هیأت علمی دانشگاه ارومیه
تیمور مالمیر[2]
عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
گلاله مرادی[3]
دانشجوی دوره دکتری ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۷/۱۳ **تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۱/۰۸**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

امروزه ساختارگرایی از شیوه‌های رایج در بررسی متون ادبی است. منتقدین با استفاده از این شیوه، متون را به عناصر سازنده‌ی آن تجزیه می‌کنند. به عبارت دیگر، آن ها معنای ظاهری اثر را کنار می‌زنند تا به معنای واقعی و

1. Email: khanmohammadi@yahoo.com
2. Email: timoormalmir@gmail.com
3. Email: Gulla.moradi@gmail.com

ژرف‌ساخت اثر دست یابند. در این پژوهش با استفاده از آراء نظریه پردازان ساختارگرا همچون: بارت، برمون و تودوروف، سه داستان کوتاه از شهریار مندنی پور: شرق بنفشه، شام سرو و آتش نار بانو، بررسی شده و سادگی و دشواری روایت، نوع راوی و ژرف ساخت داستان ها، مشخص شده است. شهریار مندنی‌پور از نویسندگان نسل سوم داستان‌نویسی ایران است. او با تکیه بر عنصر زبان و شگردهای جدید داستان نویسی، آثار درخورتوجهی در ژانرهای رمان و داستان کوتاه، آفریده‌است. عمده ترین ژرف‌ساخت داستان های مندنی پور، شامل مضامینی چون مرگ و زندگی، عشق و نفرت، جنگ و تبعات آن و روابط ناسالم بین انسان ها و... می شود.

کلید واژه‌ها: ساختارگرایی، داستان کوتاه، روایت، ژرف‌ساخت، شهریار مندنی پور

مقدمه

ساختارگرایی شیوه‌ای فکری است در جستجوی اجزا و عناصر اصلی تشکیل دهنده‌ی هر اثر یا هر جسم. ساختارگرایی، که در ۱۹۶۰ به اوج شکوفایی خود رسید، رهیافتی بـه تحلیـل ادبی است که ریشه در زبان‌شناسی ساختارگرایانه‌ی علم زبان دارد. برای فهـم سـاختارگرایی، باید ریشه‌های تاریخی آن را در نوشته‌ها و نظریات زبان‌شناسانه‌ی فردنیان‌دو سوسور، استاد و زبان‌شناس سویسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم جستجوکرد. مطالعات علمی وی در خصوص زبان، شالوده و رهیافت ویژه‌ی ساختارگرایی به تحلیل ادبی محسوب می‌گردد. کتاب وی با عنوان دوره‌ی زبان‌شناسی همگانی، که مجموعه‌ای است از یادداشت‌های برداشته شـده از درس‌گفتارهای وی طی سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱ که پس از مرگش توسـط دانـشجویان او منتشر شد، از جمله آثار دورانساز زبان‌شناسـی نـوین محـسوب مـی‌شـود و شـالوده‌ی بخـش عمده‌ای از نظریه‌ی ادبی و نقد عملی در قرن بیستم را تشکیل می‌دهد (برسـلر، ۱۳۸۶:۱۳۰-۱۲۶). ساختارگرایان، واژگان، نظریه و روش‌های زبان‌شناسانه‌ی خود را از سوسور وام گرفتند. در همه‌ی روش‌های گوناگون نقد ساختارگرایانه، بر شکل و ساختار متن تأکید می‌شود، نه بـر محتوای واقعی آن. به عبارت دیگر، ساختارگرایان بیش از خود متون به آن نظام علاقه‌مندنـد که شالوده‌ی متون را تشکیل می‌دهد. توجه آنان عمدتاً معطوف به این است که متون چگونـه

معنا می‌دهند، نه این که چه معنایی می‌دهند (همان:۱۳۷).

یکی از عرصه‌های تحلیل ادبی ساختارگرا، عرصه‌ی روایت شناسی است که با انواع روایت‌ها سروکار دارد. اصطلاح روایت شناسی را تزوتان تودوروف در کتاب بوطیقای خود پیشنهاد کرد.

روایت‌شناسی به تحقیق و بررسی در زمینه تحلیل روایت و به ویژه اشکال روایت، انواع راوی، استنباط قواعد داخلی انواع ادبی و استخراج نظم حاکم بر آن‌ها و ساختارهایشان می‌پردازد و به دنبال شناخت سبک، ساخت و دلالت‌ها در متون روایی است (پروینی و ناظمیان ۱۸۵:۱۳۸۷). از آنجا که عرصه‌ی روایت از یک سو به اسطوره می‌رسد که کوتاه، ساده، همگانی و شفاهی است و از سوی دیگر به رمان که پیچیده، طولانی و مکتوب است، عرصه‌ای بسیار عالی برای مطالعات ساختارگرایانه به شمار می‌رود (اسکولز،۹۱:۱۳۸۳). تحلیل ساختاری بر آثار روایی یکی از شگفت‌ترین دستاوردهای نقد ادبی معاصر است. امروزه نقدهای فراوانی را می‌توان یافت که بر کارکردهای ساختاری استوارند و پژوهش‌های ساختاری در باب روایت پیشرفت و کارایی بسیاری داشته است.

نخستین روایت شناسی که در حوزه ساختارگرایی با بررسی انواع مختلف روایت، طرحی فراگیر ارائه داد، ولادیمیر پراپ بود.او با آگاهی از نظریات فرمالسیت‌ها، دست به تحقیقی ساختارگرایانه از قصه‌های عامیانه زد و آن را تحت عنوان «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» در سال ۱۹۲۸ چاپ کرد (شایگانفر،۸۳:۱۳۸۰). پراپ صد قصه‌ی عامیانه روسی را از یک نوع معین که به قصه‌های پریان مشهور است انتخاب کرد. خود او در این مورد می‌نویسد: «ما اجزای سازای قصه‌های پریان را به روش‌های خاصی جدا می‌سازیم و سپس به مقایسه‌ی قصه‌ها برحسب سازه‌های آن‌ها می‌پردازیم. نتیجه‌ی این کار، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان خواهد بود» (پراپ، ۲۰:۱۳۶۸). پراپ دریافته بود که اگر بسیاری از قصه‌های عامیانه و پریان روسی به دقت بررسی شود، عملاً یک داستان بنیادین و مشابه در تمام آن‌ها یافته خواهد شد او کوشید تا نشان دهد چگونه صد قصه‌ی مورد بررسی‌اش در واقع اشکال مختلف یک طرح اولیه‌ی بنیادین هستند. پراپ با بررسی مجموعه‌ای از صد حکایت با ترکیب‌بندی مشابه، ساختار یک «شاه حکایت» را بیرون کشید (اسکولز،۱۰۲:۱۳۸۳). پراپ در بررسی ریخت‌شناسانه‌ی خود فقط قصه‌های جادویی روسی را در نظر داشت، ولی نتایج حاصل از بررسی‌های او را می‌توان به قصه‌های سایر ملل تعمیم داد. روش پراپ، تجربی و استنتاجی

است و تجزیه و تحلیل‌های ناشی از آن را می‌شود تکرار کرد. روش پراپ تنها به ساختار متن می‌پردازد و متن را جدای از بافت اجتماعی و فرهنگی آن بررسی می‌کند. باید به این نکته توجه داشت که: «روش تجزیه و تحلیل ساختاری به خودی خود هدف و غایت نیست، بلکه یک آغاز است؛ باید نتایج حاصل شده از این مطالعات را به جهان خارج از متن یعنی فرهنگ یا فرهنگ‌هایی که این متون در آنها شکل گرفته‌اند، پیوند داد. بدین ترتیب روش پراپ تنها گام نخست است که البته به خودی خود گامی بزرگ محسوب می‌شود» (پروینی و ناظمیان،۱۳۸۷:۱۸۹). کار پراپ مبنای کار تمام ساختارگرایان بعد از او شد، اما بعضی از منتقدین در آراء پراپ تغییراتی ایجاد کردند. نظریه‌پردازان بعد از پراپ، برای منطبق ساختن نظامی که او کشف کرده بود و نظریه‌ی عامی برای روایت، شامل متون ادبی و نیز اساطیر و حکایت‌های عامیانه، تلاش‌های فراوانی کرده‌اند. «گرماس حوزه روایت شناسی را بر پایه ریخت‌شناسی پراپ استوار کرد؛ اما او از ژانر خاصی که مورد بحث پراپ بود، فراتر رفت و کوشید تا «دستور زبان» داستان را بیابد (احمدی، ۱۳۸۶:۱۶۳). به عبارت دیگر، «پراپ تمام بازیگران شخصیت‌های قصه‌های پریان را به هفت دسته تقسیم می‌کند، اما گرماس معتقد است با یک تقسیم‌بندی عملی‌تر می‌توان این بازیگران را به شش کنشگر کاهش داد و به همان نتایجی که مورد نظر پراپ است، دست یافت، بدون اینکه به ساختار قصه لطمه‌ای وارد شود» (اخوت،۱۳۷۱:۲۰). گرماس مفهوم نقش ویژه را یکسر کنار گذاشت و به جای آن از مفهوم «پی‌رفت» استفاده کرد. به عقیده‌ی او، هر داستان از تعدادی پی‌رفت تشکیل شده است و هر پی‌رفت از تعدادی الگو، که گرماس آن‌ها را «الگوی کنش» نامید. الگوهای کنش مورد بحث گرماس، قابل قیاس با شخصیت‌ها در بحث پراپ هستند. گرماس پی از انتشار کتاب های معناشناسی ساختاری(۱۹۶۶) و درباره معنا(۱۹۷۰) به عنوان مهم ترین نظریه پرداز معناشناسی روایت شهرت یافت. کلود برمون (۱۹۲۹) در کتاب منطق داستان کوشید تا به یاری منطق، قائده‌ای همگانی در مورد روایت داستانی بیابد. اساس کار او استوار بر آثار پراپ بود. او در بخش نخست کتاب منطق داستان بررسی‌ای دقیق از کتاب ریخت‌شناسی حکایت پراپ انجام داده است. اگرچه برمون اساس روش پراپ را درست می‌داند، اما در توالی این خویشکاری‌ها تغییراتی را الزامی می‌داند. او بر این باور است که توالی‌ای که پراپ ارائه داده فقط در مورد قصه‌های عامیانه که ساختاری ساده دارند صادق است و نمی‌توان آن را برای داستان‌های پیچیده‌ی امروزی استفاده کرد؛ بلکه داستان‌های امروزی نیاز به خویشکاری

با توالی مرکب دارند (اخوت،۱۳۷۱:۲۰). برمون با استفاده از شیوه‌ی پراپ در پی یافتن قاعده‌ای همگانی در روایت داستان برآمد. اما برخلاف پراپ، بر اهمیت شخصیت‌های داستان تأکید کرده و نقش ویژه‌ی آن‌ها را چندان مهم ندانسته‌است. از سوی دیگر بر پراپ ایراد می‌گیرد که پاره‌ای از کارکردهای درون مایه‌های داستانی را در دسته‌هایی که به آن‌ها ارتباط ندارند، جای داده است. به نظر برمون هر گونه روایت از سه پایه‌ی؛ ۱) موقعیت پایدار الف تشریح می‌شود، ۲) امکان دگرگونی الف پدید می‌آید و ۳) الف دگرگون می‌شود، یا نمی‌شود، تشکیل شده است (احمدی، ۱۳۸۶:۱۶۶).

برمون گسترش داستان را تداوم راز و نیاز و راز گشایی می‌داند. او می‌گوید هر پی‌رفت آغازین در گسترش خود پی‌رفتی تازه می‌آفریند که خود شروع پی‌رفت دیگری است و این فرایند ادامه می‌یابد تا داستان به پی‌رفت آخر و حالت پایدار برسد. اساس این فرایند پیشرفت گاهنامه‌ای داستان است. در روند تکامل بخشیدن به الگوی ساختار روایت عامل زمان را نیز به آن افزود. او معتقد است که حادثه برای تبدیل شدن به داستان باید حداقل در دو گزاره‌ی متفاوت زمانی بیان شود. در این نوع، روایت داستان با زمان گاهنامه‌ای پیش می‌رود. اما گونه‌ای دیگر از روایت وجود دارد که بر زمان گاهنامه‌ای استوار نیست بلکه زمان‌های گذشته و حال و در مواردی زمان آینده نیز درهم می‌شوند و اساس روایت را دگرگون می کند. کار وی ارائه ساختار نهایی روایت است. نظریات او تأثیر زیادی بر نظریه‌ی ادبی بعد از او گذاشت. مهم‌ترین نکته‌ای که برمون به دست آورد این است که هر شکل روایت، داستان گونه‌ای است. هرچه هم ادبیات به بازتاب ذهنی واقعیت نزدیک شود باز باید بیانگر، روایتگر و داستانگو باقی بماند (همان: ۱۷۱-۱۶۷). در نیمه دوم قرن بیستم، رولان بارت این پرسش را مطرح کرد که چگونه می‌توان روایت را طبقه‌بندی کرد و الگویی به وجود آورد که ویژگی عمده‌ی روایت را نشان دهد. او دو روش را برای انجام این کار ممکن دانست؛ یکی شیوه استقرایی است که در آن تمام روایات یا هر تعداد که مقدور است، بررسی می‌شوند و ویژگی‌هایشان ثبت می‌شود. دوم، شیوه استنتاجی است که در آن، الگویی فرضی یا یک نظریه مطرح می‌شود و سپس در روایات گوناگون آزمایش می‌گردد (وبستر،۱۳۸۲:۸۲). او مفهوم رمزگان روایی را مطرح کرد و رخدادها را به دو دسته پایه و پیرو تقسیم نمود و گفت رخدادهای پایه (هسته) برای پیرنگ ضروری‌اند و نمی‌توانند حذف شوند. اما رخدادهای پیرو (کاتالیزورها) ساختار روایی را پر می‌کنند و در پیشبرد پیرنگ نقشی ندارند (اکبری بیرق و اسدیان: ۸-۶). بارت، روایت را به

معنی عام و کلی آن در نظر داشته و آن را در تمام جلوه‌های فرهنگ بشری متجلی می‌داند. روش کار بارت گستره‌ای وسیع‌تر از نقد و نظریه ادبی را در بر می‌گیرد. بارت مفهوم نظری پی‌رفت را از گرماس و برمون وام گرفته است و پی‌رفت را تداوم منطقی نقش ویژه‌ها می‌داند که با هم ارتباطی درونی و مستحکم دارند. او یادآوری کرد که پس از نظریه ادبی ارسطو دیگر دانسته نشده است که منطق اهمیت دارد نه نظم گاهنامه‌ای رخدادها. و این منطق، سازنده‌ی پی‌رفت‌های داستان است. بارت اهمیت ویژه‌ای برای شخصیت‌های داستان قائل است، اما نکته اینجاست که تحلیل ساختاری می‌کوشد تا شخصیت‌ها را جدا از تعین ها و سرشت های روانی آنان مطرح کند.

نکته‌ی مهم دیگری که بارت در این مقاله به آن پرداخت، روایت و انواع راوی است. او در این مورد تقسیم‌بندی سه گانه‌ای را مطرح کرده است:

۱. راوی دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد، با ضمیر من می نویسد، گاه قهرمان است و گاه شاهد رخدادهای داستان.

۲. راوی غیر شخصی است. دانای کل است و اقتداری فراتر شخصیت‌ها دارد.

۳. در جدیدترین گونه روایت، راوی روایتش را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۳۴-۲۳۱).

با وجود تمام این شرح و توضیح بارت گفته است که برخلاف بسیاری از ساختارگرایان به «علم ادبیات» اعتقادی ندارد؛ هر چند خود روشی علمی در پیش گرفته است، اما به قوانین و نتایج قطعی علمی در ادبیات بی‌اعتقاد است. او تأکید کرده نقد ساختاری روش اصولی، نهایی و قطعی ندارد تا بتوان با آن هرگونه متنی را شناخت و قاعده ی همگانی در آثار ساختارگرایان به منظور ارائه چنان روشی تدوین نشده است (همان:۲۱۶-۲۱۵).

تزوتان تودورف (۱۹۶۹) عملکرد روایی را مانند مقوله‌ای نحوی دانست و گفت کنش‌ها به فعل شباهت دارند و شخصیت‌ها به اسم و ویژگی‌های آن‌ها به صفت و برای هرکدام از عملکردها یکی از وجوه فعلی (گزینشی، اسنادی، التزامی، دستوری و اخباری) را قرار داده است (اکبری بیرق و اسدیان:۶). او برای هر روایت سه واحد اصلی را در نظر داشت: ۱- گزاره، ۲- پی رفت، ۳- متن. (همان: ۸). تودوروف در کتاب نظریه‌ی ادبی دو گرایش اصلی را در خواندن متون ادبی از یکدیگر جدا دانست: گرایش اول، معنا را در خود متن می‌جوید و گرایش دیگری، هر متن را همچون بیان ساختاری تجریدی می‌یابد. او مورد نخست را تاویل

متن می‌خواند. اما گرایش دوم در چهارچوب کلی علم جای می‌گیرد و موضوع آن دستیابی به قوانین کلی که متن خاص نتیجه آن است، می‌باشد (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۷۴-۲۷۳). تـودوروف، مقوله‌ی زمان را به رابطه میان دو خط زمانی مربوط می‌داند: یکی خط زمانی سخن داسـتانی و دیگری خط زمانی دنیای داستانی است که بسیار پیچیده است.او راوی را عامل همه ساخت و سازهای داستان و واسطه‌ای میان متن و مخاطـب مـی‌شناسـد و در مـورد راوی مـی‌گویـد: میزان و مراتب حضور راوی می‌تواند بسیار متغیر باشد به این دلیل کـه روایـت ابـزار مکملـی بـرای حـضور در اختیـار دارد کـه اجـازه مـی‌دهـد راوی در درون دنیـای داسـتانی ظـاهر شود(تودوروف،۱۳۸۲: ۶۰ تا ۷۳).

تودوروف برای داستان سه واحد روایی را شناسایی می‌کند: گزاره، پی رفت و متن، کـه از این میان دو واحد نخست سازه‌هایی تحلیلی‌اند. حال‌آنکه نوع سـوم بـه طـور تجربـی حاصـل می‌شود. او برای ترکیب پی‌رفت‌ها سه شیوه ارائه می‌کند: ۱- درونه‌گیری، که همـان شـیوه‌ی داستان در داستان است. ۲- زنجیره‌ای، که در آن پی‌رفت‌ها به صورت حلقـه‌هـای زنجیـر بـه دنبال هم می‌آیند. ۳- تناوب، در این نوع از ترکیب گاه گزاره‌ای از پـی‌رفـت نخـست، پـس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید، و یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پـس از گـزاره‌ای از پـی‌رفـت اول می‌آید (همان: ۹۳-۹۵). ژرار ژنت پس از انتشار سه مجلد کتاب «مجازها» به عنـوان یکـی از مهم‌ترین پژوهشگران بررسی ساختاری متن شناخته شد. ژنت روایـت شناسـی سـاختارگرا را تکامل بخشید با طرح اصطلاحات مخصوص خود، همچـون ارائـه رخـدادها، دیـرش بازنمـایی و... میان داستان و گفتمان تمایز قائل شـد و بـرای روایـت سـه سـطح در نظـر گرفـت؛ ۱) داستان،۲) گفتمان و۳) عمل روایت یا متن

از نظر ژنت داستان شامل مواردی است که هنوز به لفظ در نیامده است و ترتیبـشان بـر روند گاهشماری است. گفتمان نیز همه چیزهایی است که نویسنده به داستان مـی‌افزایـد بـه ویژه تغییر پی رفت زمانی، ارائه خودآگاه شخـصیت‌هـا و رابطـه‌ی راوی بـا داسـتان (مـارتین، ۱۳۸۶:۷۷). ژنت می‌گوید گفتمان راوی به عنوان روایت، از رهگذر رابطه‌اش بـا داسـتانی کـه نقل می‌کند وجود دارد و به عنوان گفتمان از رهگذر عمل روایتی کـه آن را عرضـه مـی‌کنـد (اکبری بیرق و اسدیان: ۹). وی در مقاله‌ای طولانی که درباره رمان مـشهور مارسـل پروسـت، «در جستجوی زمان از دست رفته»، نوشته، به بررسی عناصر روایت می‌پردازد:

۱- نظم، که بر روابط میان توالی موردنظر رخدادها در داستان و نظم واقعی عرضه آن‌هـا

در متن نظارت دارد و هرگونه انحراف عناصر متن از نظم و وقوع عینی رخدادها را «زمان پریشی» می‌نامد. زمان پریشی در دو صورت رخ می‌دهد: بازگشت به عقب و بازگشت به آینده.

۲- تداوم روایت، که روابط میان گستره‌ی زمان که رخدادها را در بر می‌گیرد و حجم متن اختصاص یافته و عرصه‌ی همان رخدادها را بررسی می‌کند. ژنت برای این جنبه از زمان راهکارهای فرامتنی را اتخاذ می‌کند و می‌کوشد ضرباهنگ متن درنقطه‌ای خاص را نسبت به ضرباهنگی دیگر در روایت بسنجد.

۳- تکرار یا بسامد که به تعداد روایت رخدادی در رمان می‌پردازد.

۴- حالت یا وجه، فاصله روایت با بیان روایات کدام است؟ آیا روایت مستقیم است، یا غیر مستقیم، یا غیرمستقیم آزاد؟

۵- آوا یا لحن آخرین عنصر روایت در بحث ژنت که به مناسبت راوی با روایت از دیدگاه موقعیت‌های زمانی - مکانی می‌پردازد (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۷ - ۳۱۵).

داستان کوتاه

داستان کوتاه یکی از انواع ادبی است که در قرن نوزده و در غرب شکل گرفت و اولین کسی که به صورت جدی به آن پرداخت ادگار آلن پو بود (شمیسا،۱۳۸۳:۱۹۶). افسانه و حکایت منظوم و منثور در ادبیات ایران سابقه‌ای پرمایه دارد؛ اما از عمر داستان‌نویسی به شیوه جدید در ایران، بیشتر از یک قرن نمی‌گذرد. در واقع این نوع ادبی پس از انقلاب مشروطه و رخنه فرهنگ غرب، وارد ادبیات فارسی شد. شهریار مندنی‌پور از نویسندگان نسل سوم است که با آثاری چون: رمان دل دلدادگی و مجموعه داستان‌های: هشتمین روز زمین، مومیا و عسل، سایه‌های غار، شرق بنفشه، آبی ماورای بحار، ماه نیمروز و... توانسته است که موقعیت خود را به عنوان نویسنده‌ای موفق تثبیت کند.

در آثار مندنی‌پور زبان و شیوه‌ی اجرای آن در وهله‌ی نخست جلب نظر می‌کند. او در مسیر خلق آثارش به یک تشخیص زبانی دست یافته است. مندنی‌پور به پردازش و پالایش زبان داستانی‌اش توجه بسیاری را معطوف می‌گرداند، که با توجه به ذهنیت‌ها و دیدگاه‌هایی که در پیش بردن داستان‌هایش دارد، زبان ویژه‌ی او کمک شایانی به فضاسازی و ساختار داستان‌ها می‌کند. شاید این نوع نوشتن، به ظاهر نوشته‌های او را صاحب پیچیدگی می‌کند اما در مقابل، تأثیرات ذهنی را در خواننده افزایش می‌دهد و او را به اندیشیدن تشویق

می‌کند. خود نویسنده در مورد زبان می‌گوید: «زبان، هدف نگارش است. پس وسیله‌ای برای داستان‌نویسی نیست و نویسنده باید بتواند طیفی از زبان‌های مختلف را خلق کند» (گفتگویی با شهریار مندنی‌پور، ۱۳۸۲). نگاه مندنی‌پور به دنیای پیرامونش به هیچ وجه نگاهی داستانی نیست. او دغدغه‌ی مشکلات جهان پیرامونش را دارد و نگران اتفاقاتی است که مختصات جهان را تغییر داده است. او به دنبال حل معادلات نیک و شر زندگی در دنیای داستانی است. وقتی نویسنده درگیر این مسئله می‌شود، نمی‌تواند آن‌طور که شایسته است به خلق شگردهای داستانی بیندیشد و جور این ضعف را نثر داستان‌هایش می‌کشد. وسواس او در لطافت نثر پوششی بر این ضعف است. با بررسی آثار او می‌توان گفت مهم‌ترین مضامینی که در آنها وجود دارد، عبارتند از: عشق و نفرت، مرگ ، جنگ و تبعات آن، مسائل سیاسی و اجتماعی گذشته و روز، عدم صداقت و راستی در روابط میان انسان‌ها، بازگشت انسان به خوی وحشی اش، کابوس و جنون. این مضامین با شگردهای متفاوتی عرضه می‌شوند؛ عشق که تم اصلی داستان‌های اوست در نوع شرقی‌اش محکوم به فراق است و در نوع غربی‌اش نیز مرگ شیرازه‌ی عشق را از هم می‌پاشد. انسان‌های مجنون و روان‌پریش شخصیت بسیاری از داستان‌های او هستند. واقعیت و خیال در داستان‌های او به هم در می‌آمیزند. صدای ذهنی شخصیت‌ها بلندتر از گفتگوها به گوش می‌رسد. مرگ نیز همچون عشق در همه‌ی داستان‌های مندنی‌پور ساری و جاری است. مسائل سیاسی گذشته و روز همچون کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، انقلاب بهمن ۱۳۵۷، جنگ و تبعات آن، احزاب و جنبش‌های دانشجویی، حادثه ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ و... نیز موضوع بسیاری از داستان‌های او را تشکیل می‌دهند. نقدهای مختلف و متعددی در مورد آثار مندنی پور نگارش یافته که به بعضی از آنها اشاره می شود: حسن میرعابدینی در کتاب صد سال داستان نویسی به بررسی مجموعه داستان هشتمین روز زمین (۱۳۷۱) می‌پردازد. او مندنی‌پور را در این مجموعه نویسنده‌ای می‌داند که: «برای بیان مفاهیم بحث‌های جدید، زبان تازه‌ای می‌جوید تا با چندصدایی کردن داستان، آن را از قید معنایی یکه برهاند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۴۶۶ - ۱۴۶۵). از نظر او مندنی‌پور چنان اسیر جادوی نثر می‌شود که توازن داستان‌هایش مختل می‌شود.

درویشیان و خندان (۱۳۸۱: ۲۵) در "داستان‌های محبوب "من داستان «هزار و یک شب» مندنی‌پور را می‌آورد و رضا خندان به نقد و بررسی آن می‌پردازد. رضا خندان ابتدا به

مقایسه نام داستان با داستان قدیمی هزار و یک‌شب می‌پردازد و شخصیت داستان را با شهرزاد قصه گوی هزار و یک‌شب مقایسه می‌کند. سپس به بررسی زمینه اجتماعی داستان می‌پردازد. خندان بیشتر توجهش را معطوف به شخصیت داستان می‌کند و شخصیت او را زیر ذره‌بین نقد می‌گذارد و در آخر به نقد راوی و زاویه دید می‌پردازد.

کرم پور مجموعه داستان «آبی ماورای بحار » مندنی پور را نقد کرده است. او ابتدا معرفی کوتاهی از کتاب ارائه می‌دهد و سپس به نقد زبان و نگاه نویسنده می‌پردازد (کرم پور و بهفر، ۱۳۸۴: ۴۹ - ۴۵).

اولیایی نیا (۱۳۹۰) در مقاله‌ای به بررسی نوگرایی در آثار شهریار مندنی‌پور می‌پردازد. و با آوردن خلاصه‌ای از چند داستان به بررسی گرایش‌های جدید داستان‌نویسی در آن‌ها می‌پردازد. تعدادی از این داستان‌ها عبارتند از: بشکن دندان سنگی را، سنبل ابلیس، باران اندوهان، ماه نیمروز، رنگ آتش نیمروزی، سایه‌ای از سایه‌های غار، مه جنگل‌های بلوط، خمیازه در آینه و غیره. بیشترین توجه وی در بررسی این داستان‌ها معطوف به تک‌گویی‌ها و جریان سیال ذهن می‌باشد. او سپس به بررسی شخصیت‌پردازی و نوع راوی و زاویه دید در در رمان دل دلدادگی و داستان‌های شرق بنفشه و شام سرو آتش می‌پردازد.

علایی در بخش «توحش پنهان» کتاب صداهای پرشورتر به نقد مجموعه داستان سایه‌های غار مندنی‌پور پرداخته. علایی نقد این کتاب را با ارتباط دادن، تقابل، تناسخ و استحاله میان انسان و حیوان آغاز و دنبال کرده است و در میان داستان‌های این مجموعه به دنبال قیاس کردن موضوعی، مفهومی، اسمی و گاه فرمی داستان‌ها با آثار ادبی غیر ایرانی دوران باستان و معاصر است. علایی سپس به بررسی شخصیت‌پردازی مندنی‌پور پرداخته و او را در این زمینه ضعیف توصیف می‌کند، اما او را در خلق و پرداخت فضای داستانی موفق می‌داند. (علایی، ۱۳۸۵: ۵۳).

حنیف در کتاب خود به نقد و تحلیل بیست داستان دفاع مقدس می‌پردازد. او در این مجموعه به بررسی رمان دوجلدی «دل دلدادگی» مندنی پور پرداخته است. او ابتدا داستان را به صورت خلاصه ذکر می‌کند و سپس به بررسی زمینه اجتماعی و تاریخی داستان می‌پردازد و این رمان را در زمره‌ی آثار خوب، یکدست و قوی فارسی به حساب می‌آورد. نویسنده در ادامه به بررسی عناصر داستان همچون زمان، شخصیت‌پردازی، پیرنگ، زبان، گفت‌وگو و غافلگیری می‌پردازد(حنیف، ۱۳۸۶: ۹۶).

با بررسی و مشاهده‌ی نقدهایی که بر آثار شهریار مندنی‌پور انجام گرفته می‌توان دید که در آن‌ها به مسائل مهمی همچون: ساختار روایت، سبک، ژرف ساخت و ارتباط آن با روایت و شیوه‌های نوین نگارش داستان کوتاه توجهی نشده است و یا حداقل کار کامل و درخور اعتنایی در زمینه نقد ساختارگرایانه‌ی آثار او در دست نیست. با در نظر گرفتن این کمبود، در این پژوهش به تحلیل ساختارگرایانه‌ی آثار مندنی‌پور پرداخته شده است تا شیوهای روایتگری نویسنده و ارتباط آن با ژرف ساخت داستان‌ها و رابطه زبان با اندیشه و مضامین داستان به دست آید. با عنایت به مطالب فوق در پژوهش حاضر، قصد داریم با استفاده از روش تحلیل ساختاری به دو سؤال زیر پاسخ دهیم:۱) شیوه روایت گری مندنی پور چگونه است؟ و۲) ژرف ساخت داستان‌ها بر چه مضامینی استوار است؟

روش کار

در این پژوهش با استفاده از روش ساختارگرایی، عناصر سازنده‌ی داستان‌ها مشخص شده و سپس به کشف رابطه‌ی میان آن‌ها پرداخته شده است. بدین منظور ابتدا پی‌رفت‌ها از متن داستان استخراج شده‌اند تا چگونگی ساختار روایت از لحاظ سادگی و دشواری مشخص شود. سپس به تحلیل ژرف ساخت داستان، زاویه دید و نوع راوی پرداخته شده است. در این پژوهش از نظرات تعدادی از بزرگ‌ترین منتقدین ساختارگرا استفاده شده است. مفهوم پی رفت از اندیشه نظریه‌پردازانی چون: برمون، گرماس و تودوروف گرفته شده و در تحلیل ساختار روایت از نظرات بارت، برای تشخیص نوع راوی از آراء بارت و تودوروف و در نظم، لحن و ترکیب روایت و بسامد در روایت از آراء ژنت استفاده شده است. روشی که به آن اشاره شد، در این مقاله به این ترتیب ارائه شده است: استخراج پی‌رفت‌ها و نقش‌ها از متن داستان‌ها، تحلیل ساختار روایت داستان‌ها از لحاظ سادگی و دشواری و تحلیل ژرف ساخت داستان‌ها و در نهایت، جمع بندی و نتیجه گیری. در قسمت بررسی ساختار روایت، از علایم اختصاری استفاده شده است. بر این اساس حرف «پ» نشان دهنده‌ی پی رفت و حرف «ن» نشان دهنده‌ی نقش می‌باشد.

شرق بنفشه

پ مقدماتی: اصرار راوی بر رمزی بودن داستان

پ اول: خواندن نامه‌های رمزی توسط راوی

ن ۱- راوی در کتابخانه‌ی حافظیه، به طور اتفاقی کتابی را باز می‌کند و متوجه علامت هایی در زیر بعضی از حروف می‌شود.

ن ۲- راوی با نوشتن حروف بر روی کاغذ نامه‌ای را آشکار می‌کند. نامه را پسر عاشقی برای دختری به نام ارغوان نوشته و از دختر می‌خواهد کتاب «شازده کوچولو» را امانت بگیرد.

ن ۳- راوی نامه رمزی کتاب «شازده کوچولو» را هم می‌خواند. پسر نوشته که هر روز ارغوان را تا نزدیک خانه‌شان تعقیب می‌کند.

ن ۴- پسر از ارغوان می‌خواهد «لیلی و مجنون» را امانت بگیرد. راوی نامه رمزی «لیلی و مجنون» را هم می‌خواند. پسر نوشته یکی از کتابدارها فهمیده که او همیشه دنبال ارغوان بیرون می‌رود و به او تذکر داده است. پسر در آخر نامه از ارغوان می‌خواهد «رباعیات خیام» را امانت بگیرد.

ن ۵- راوی بعد از «لیلی و مجنون»، اسم دختر و پسر را پیدا می‌کند؛ ارغوان سامان و ذبیح الله مریخ.

پ دوم: مرگ مادر ذبیح

ن ۱- راوی به دنبال شناسایی ارغوان است.

ن ۲- ذبیح نوشته که مادرش، «بی بی عطری»، مرده.

ن ۳- ذبیح از ارغوان می خواهد «غزلیات شمس» را امانت بگیرد و برایش با رمز او چیزی بنویسد.

ن ۴- راوی از یکی از کتابدارها سراغ ذبیح را می‌گیرد. کتابدار می‌گوید ذبیح عضو مزاحمی است و بزودی اخراجش می‌کند.

ن ۵- راوی نامه دیگری را می‌خواند. ذبیح از آمدن ارغوان به سر خاک مادرش تشکر کرده است.

پ سوم: ناراحتی ذبیح از ادامه ی سکوت ارغوان

ن ۱- ذبیح به ارغوان می‌نویسد اگر می‌خواهد باز هم حرف‌هایش را بخواند «هشت کتاب» را امانت بگیرد. راوی، ارغوان را هنگام تحویل دادن «هشت کتاب» می‌بیند.

ن ۳- نیم ساعت بعد، ذبیح «هشت کتاب» را امانت می گیرد. ارغوان باز هم هیچ

علامتی نگذاشته.

ن ۴- ذبیح باز هم از ارغوان می‌خواهد برایش رمزی بگذارد. ذبیح از ارغوان می‌خواهد «دن کیشوت» را امانت بگیرد.

پ چهارم: تعقیب

ن ۱- راوی ذبیح را تعقیب می‌کند و ذبیح هم به دنبال ارغوان است.

ن ۲- ارغوان قبل از اینکه در خانه را ببندد، نیم نگاهی به ذبیح می‌کند و ذبیح سر خوش از نگاه ارغوان، راهی خانه‌اش می‌شود.

ن ۴- راوی همچنان در پی ذبیح است. ذبیح وارد خانه کوچک و کلنگی‌اش می‌شود.

ن ۵- صدای خزشی از زیر تیرهای چوبی سقف می‌آید.

پ پنجم: دیدار در قبرستان

ن ۱- ارغوان در کتاب «دن کیشوت» چند جمله‌ی کوتاه را علامت می‌گذارد؛ نوشته که می‌ترسد.

ن ۲- در نامه بعد ذبیح نوشته که یک مار خانگی گرفته و در قفس قناری انداخته.

ن ۳- جمعه‌ی بعد ذبیح و ارغوان در قبرستان همدیگر را می‌بینند.

ن ۴- راوی کنار قبری نزدیک آنها می‌نشیند.

ن ۵- ذبیح و ارغوان، دو طرف قبر بی بی عطری ساکت نشسته‌اند. ارغوان به زمزمه حرفی می‌زند و می‌رود.

پ ششم: رفتن راوی پیش پیرمرد فالگیر حافظیه

ن ۱- راوی از پیرمرد فالگیر، فال می‌خواهد.

ن ۲- پیرمرد کتاب را باز می‌کند و با دیدن فال، حالش دگرگون می‌شود.

ن ۴- پیرمرد می‌گوید این فال برای هیچ کس نیامده و آن را نمی‌خواند. راوی و پیرمرد با همدیگر بگو مگو می‌کنند.

پ هفتم: متقابل شدن نامه‌ها

ن ۱- ارغوان می‌ترسد و از ذبیح می‌خواهد که دیگر برایش نامه ننویسد.

ن ۲- ذبیح نوشته که مار توی قفس هم مثل او جنون گرفته و سرش را به میله‌های قفس می‌کوبد.

ن ۳- ذبیح از ارغوان می‌خواهد پنج شنبه عصر به باغ ارم بیاید.
ن ۴- خانواده ارغوان به رفتار او شک کرده‌اند.
ن ۵- ارغوان به عشق ذبیح اعتراف می‌کند.

پ هشتم: درگیری ذبیح با پدر ارغوان

ن ۱- پدر ارغوان نصف شب در کوچه یقه‌ی ذبیح را می‌گیرد و ذبیح همانجا ارغـوان را از او خواستگاری می‌کند.
ن۲ - پدر ارغوان ذبیح را می‌زند و می‌خواهد پلیس خبر کند. که ذبیح فرار می‌کند.
ن ۳-پدر و مادر ارغوان دیگر اجازه تنها بیرون آمدن از خانه به او نمی دهند.

پ نهم: فال گرفتن دوباره‌ی راوی

ن ۱- راوی از فالگیر پیر فال دیگری می خواهد.همان فال می‌آید و پیرمرد وحشت‌زده به راوی نگاه می‌کند.
ن ۲- راوی و پیر مرد با هم بگو مگو می‌کنند.

پ دهم: غیبت یک ماهه ارغوان

ن ۱- ارغوان جلو در حافظیه منتظر پدرش است. پدر نمی‌آید و ارغـوان تنهـا بـه سـمت خانه می‌رود.
ن ۲- ذبیح مثل هر روز سر چهار راه ایستاده است. ارغوان در طول یک مـاه گذشـته بـه کتابخانه نیامده است.
ن ۳- راوی نمی‌داند بین آنها چه اتفاقی افتاده است.
ن ۴- ارغوان با دیدن ذبیح خشکش می‌زند. ذبیح با دیدن ارغوان از خود بیخود می‌شـود و حرکاتی سماع‌گونه انجام می‌دهد.
ن ۵- ارغوان گیج و ناراحت به ذبیح نگاه می‌کند. ذبیح بیهوش می‌شـود و مـردم او را بـه پیاده رو می‌آورند.
ن ۶- ارغوان گریان از آنجا دور می‌شود.
ن ۷- راوی بر سر قبر حافظ بر می‌گردد.

پ یازدهم: فرار ناکام ذبیح و ارغوان از شیراز

ن ۱- ذبیح نقـشه فـرار را حماقـت خـودش مـی‌دانـد و نوشـته کـاش پـدر ارغـوان او را

نمی‌بخشید و به زندان می‌انداخت.

ن ۲- ذبیح از ارغوان می‌خواهد «تذکره الاولیا» را بگیرد.

پ دوازدهم: نیامدن ذبیح و ارغوان به کتابخانه

ن ۱- ذبیح جفت مار را هم می‌گیرد و در همان قفس می‌اندازد و منتظر الهامی از سوی مارهاست.

ن ۲- ارغوان «تذکره الاولیا» را امانت می‌گیرد و تا دو هفته دیگر به کتابخانه نمی‌آید. ذبیح هم دیگر سر چهار راه نمی‌ایستد.

ن ۳- راوی فکر می‌کند آن‌ها راه دیگری برای تماس و دیدار پیدا کرده‌اند.

پ سیزدهم: جستجوی راوی به دنبال ذبیح و ارغوان

ن ۱- راوی به در خانه ذبیح می رود و ساعاتی منتظر می‌ایستد اما ذبیح بیرون نمی‌آید.

ن ۲- راوی به کتابخانه برمی‌گردد و در میان کتاب‌ها به دنبال نشانه‌ای می‌گردد. او به مارها فکر می‌کند و می فهمد چرا ذبیح آن‌ها را در قفس نگه داشته.

ن ۳- راوی به در خانه ارغوان می‌رود و شبح او را پشت پنجره اتاقش می‌بیند.

ن ۴- راوی دوباره به در خانه ذبیح می‌رود و در می‌زند. ذبیح، سر تراشیده و کتک خورده در را باز می‌کند.

ن ۵- راوی می‌گوید دنبال جفتی مار است و شنیده که او دارد.

ن ۶- ذبیح گمان میکند راوی جاسوس پدر ارغوان است و به او می‌گوید به خاطر نجات عشقشان، ارغوان را با خودش می‌برد و در را می‌بندد.

ن ۷- راوی که مطمئن شده ذبیح و ارغوان چه تصمیمی گرفته‌اند به حافظیه برمی‌گردد و کنار قبر خوابش می‌برد.

پ چهاردهم: قطعی شدن تصمیم ذبیح و ارغوان برای خودکشی

ن ۱- روز بعد ارغوان به کتابخانه می‌آید و «تولدی دیگر» را امانت می‌گیرد.

ن ۲- راوی به در خانه ذبیح می‌رود و تا شب منتظر می‌شود اما ذبیح بیرون نمی‌آید و راوی به حافظیه بر می‌گردد.

ن ۳- روز بعد ارغوان «تولدی دیگر» را پس می‌آورد. راوی آن را می‌گیرد و نامه را می‌خواند.

ن ۴- ارغوان از ذبیح پرسیده مطمئن است کیسه مارها پر از زهر است و از ذبیح خواسته پنج شنبه بعد از ظهر به حافظیه بیاید تا با هم به خانه او بروند.

ن ۵- روز بعد ذبیح «تولدی دیگر» را امانت می‌گیرد و نامه ارغوان را می‌خواند.

ن ۶- نگهبان‌ها ذبیح را از حافظیه بیرون می‌کنند.

ن ۷- مریدی از پیرمرد فالگیر، فال می‌خواهد. پیرمرد می‌گوید دیگر فال نمی‌گیرد و دیوان را به مرید می‌بخشد.

ن ۸- مرید سنگ گور را با گلاب می‌شوید راوی و مرید با هم درگیر می‌شوند.

ن ۹- راوی در سایه سروی می‌نشیند و به مارها و ذبیح و ارغوان فکر می‌کند.

پ پانزدهم: ملاقات ذبیح و ارغوان در حافظیه

ن ۱- روز بعد ذبیح دور از چشم نگهبان‌ها وارد حافظیه می‌شود. ارغوان هم می‌آید و روبروی ذبیح می‌ایستد.

ن ۲- ذبیح و ارغوان شانه شانه هم به سمت قبر می‌روند تا از خواجه خداحافظی کنند و بی‌اعتنا به نگاه‌های شماتت بار مردم، روی صفه‌ی قبر با هم حرف می‌زنند.

ن ۳- راوی چشم از آنها بر می‌گیرد و به فالگیر پیر به هم نگاه می‌کنند.

ن ۴- راوی برمی‌گردد و می‌بیند که ذبیح و ارغوان رفته‌اند.

خلاصه داستان: «شرق بنفشه» ظاهراً داستان دختر و پسری عاشق به نام ذبیح و ارغوان است. ذبیح پسر فقیری که با مادرش «بی بی عطری» در خانه‌ای کوچک در محله‌ای فقیر زندگی می‌کند عاشق دختری زیبا و ثروتمند به نام ارغوان می‌شود که در کتابخانه حافظیه او را می بیند. عشق و علاقه ذبیح و ارغوان دو جانبه می‌شود و تا حد جنون پیش می‌رود. خانواده ارغوان برایش محدودیت‌هایی ایجاد می‌کنند اما آن‌ها باز هم با هم در تماس هستند. دو دلداده دنبال راهی برای نجات عشق قشنگی که ساخته‌اند هستند و چاره‌ای بی خردانه اما عاشقانه انتخاب می‌کنند: مرگ و فنای جسم، به وسیله‌ی نیش مار.

تحلیل ژرف ساخت: ظاهر داستان این است اما «شرق بنفشه» در واقع داستان خود راوی است؛ درویشی جادویی به این دلیل که عشق واقعی دیگر وجود ندارد، از حالت جسم به درآمده. اگر او عشقی واقعی بیابد، گل پراکنده‌ی وجودش به هم می‌پیوندد. او در دنیایی که عشق‌هایش آلوده به جسم‌اند و آب وصال آتش عشق را فرو می‌نشاند به دنبال عشقی است که از این جنس نباشد. «من به باور عشق دیگران محتاجم. غبار متفرق تنم را بازگردانده،

مجموع می‌کند ارواح تنم را» (شرق بنفشه، ۱۳۸۸: ۱۰).

داستان اگر چه عاشقانه است، اما ژرف ساخت آن چیز دیگری است که باید در رمزها جستجو کرد. داستان به اصرار نویسنده، رمزی است. منتهی نه در عبارت‌هایی که ذبیح و ارغوان در کتاب‌ها علامت گذاری می‌کنند، بلکه در طرح اصلی آن. سخن نویسنده مبنی بر ساختاری سیاسی و اجتماعی است، نخست سخت‌گیری‌هایی که موجب روی‌آوردن به رمز اندیشی شده، دوم راه و روش رمزگذاری‌ها. یکی از شیوه‌های رمزگذاری، استفاده ابزاری از کتاب‌هاست که شکلی دیگر از قرائت سیاسی یا قرائت خاص کتاب‌هاست. استفاده از ناخودآگاه جمعی ایرانیان با آوردن نام هایی مثل: شاه شجاع و ابو اسحق و تیمور لنگ و...که شخصیت‌هایی سیاسی هستند نه عاشق. همچنین در روایت ذبیح به وسیله‌ی کتاب ها، می توان دلالت‌های بینامتنی بر فلسفه‌ی موجود در هر کتاب را در ضمن روایت داستان پیدا کرد. به این اعتبار خود عشق هم کدگذاری شده است. برخی عبارت‌هایی که از زبان راوی است، بیشتر این نوع کدگذاری را نشان می‌دهد مثل رفتار تیمور لنگ، یا رفتار ریاکارانه کتابدار.

بنابراین باید دو نوع کدگذاری را در داستان بازخوانی کرد: ۱) مطالب علامت‌گذاری شده کتاب‌ها که بیانگر یک سبب سیاسی- اجتماعی است. ۲) ذهنیت ها و گفتار راوی. که در پرتو آن باید سبب علامت‌گذاری در کتاب‌ها را جستجو کرد. بریده بریده شدن پی رفت‌ها نیز مبتنی بر همان ساختار سیاسی است و حاوی ترس.

حضور پسامدرنی نویسنده در یک بخش داستان همچنان اصرار بر بازخوانی رمز داستان است: «یک زمانی "مندنی پور" نامی، ساده لوح، برای این کتابخانه‌ها رمان خریده بود» (همان:۲۶).

مرگ ذبیح و ارغوان به وسیله مار، هبوط آدم و حوا به فریب شیطان و دستیاری مار را فرا یاد می‌آورد. مرگ دو عاشق و رخت بر بستن آن‌ها از این جهان و رسیدن آنها به درجه والایی از عشق و رفتن به جهان بالاتر، حالتی برخلاف هبوط آدم و هواست. از هم‌گسیختن گل وجود درویش و به هم پیوستن دوباره آن پس از ماجرای عشق ذبیح و ارغوان نیز به آفرینش نخستین بشر اشاره دارد. بسامد واژه‌ی «ترس» و گفت‌وگوها و اعمال شخصیت های داستان که «ترس» را به مخاطب القا می‌کنند نیز بر ژرف ساخت داستان و ترس‌های اجتماعی و سیاسی صحه می‌گذارد.

تحلیل ساختار روایت: ترکیب پی رفت‌های این داستان پیچیده است. پی رفت‌ها را

باید از خلال نامه‌های ذبیح و ارغوان استخراج کرد. بین پی رفت‌ها ارتباط زنجیره‌ای مخفی وجود دارد، که با قرار دادن اطلاعات نامه‌ها و روایت راوی جادویی، این ارتباط زنجیره‌ای کشف می‌شود. نوع روایت داستان پیچیده است. داستان را یک نفر روایت نمی‌کند. برای اینکه همه‌ی وجوه داستان روایت شود و در عین حال از راوی دانای کل دوری شده باشد، نیاز به اول شخصی است که در قسمت‌های پر از حس داستان، گفته های دختر و پسر را از زبان خودشان روایت کند. در عین حال به دلیل محدودیت در روابط و شرایط خاص قصه، نیاز به واسطه‌ای مثل کتاب‌های کتابخانه جهت پیشبرد روایت داستان است. همچنین برای روایت مکان‌های مختلف و شرح سریع رویدادها از بیرون و شرح ماهیت درویش، نیاز به راوی‌ای غیر از ذبیح و ارغوان است. این راوی برای اینکه در مکان‌های مختلف، حضور داشته باشد، ناگزیر باید موجودی جادویی باشد. بر همین اساس، راوی‌ای جادویی برای روایت انتخاب شده. در نهایت برای پوشش دادن هر دو وجه داستان، از روایت ترکیبی استفاده شده است. روایت داستان تداعی‌کننده‌ی ژرف ساخت آن است؛ پناه جستن شخصیت‌ها به نامه‌های رمزدار، روح گونه بودن راوی و حضور گاه به گاهش در داستان همگی حکایت از ترس می‌کند که ژرف ساخت داستان است. زبان شاعرانه و غزل گونه راوی متناسب با شخصیت اوست که دوستدار عشق و مأنوس با حافظ است.

شام سرو و آتش

پ اول: تک گویی‌های هذیان گونه‌ی راوی

پ دوم: آشنایی راوی (متولی آرامگاه) با «بانو» در آرامگاه «ماه نهال»

ن ۱- بانو علت نامگذاری خواجه ماه نهال را می‌پرسد راوی می‌پرسد آیا این اسم او را به اینجا کشانده.

ن ۳- بانو از راوی می‌پرسد آیا او متولی آرامگاه است و راوی می‌گوید که خودش را وقف ماه نهال کرده.

ن ۵- بانو می‌گوید می‌خواهد هر روز به آرامگاه بیاید.

ن ۶- راوی به گردن آویز بانو نگاه می‌کند.

ن ۷- بانو دوباره علت نام‌گذاری خواجه «ماه نهال» را می‌پرسد و راوی علت را برای بانو توضیح می‌دهد.

پ سوم: چگونگی متولی شدن راوی

ن ۱-راوی می‌گوید در همه‌ی سال‌های تنهایی‌اش منتظر کسی بوده تا عاشقش شود.

ن ۲- راوی فکر می‌کند شخص مورد نظرش را در آرامگاه خواجه می‌بیند به همین خاطر هر روز به آنجا می‌رود.

ن ۳- راوی پیرمرد متولی آرامگاه را سد راه خود می داند.

ن ۴- یک روز صبح جسد پیرمرد را در آرامگاه پیدا می‌کنند.

ن ۵- یک هفته بعد آگهی استخدام متولی در روزنامه چاپ می‌شود.

ن ۶- راوی به عنوان متولی استخدام می‌شود و هر روز منتظر آمدن بانو می‌شود.

پ چهارم: آمدن بانو به آرامگاه بعد از مرگ شوهرش

ن ۱- بانو از متولی آرامگاه (راوی) می‌خواهد اشعار ماه نهال را برایش بخواند.

ن ۲- بانو از خاطرات شوهرش و از دختر کوچکش حرف می‌زند.

ن ۳- راوی اشعار ماه نهال را برای بانو می‌خواند.

ن ۴- راوی به خواست بانو جهانگردان ژاپنی را از آرامگاه بیرون می‌کند.

ن ۵- باران می‌بارد و بانو با موهای خیس پایین گور می‌نشیند.

پ پنجم: رفتن متولی (راوی) به سردابه مخفی

ن ۱- غروب می‌شود و راوی در آرامگاه را می‌بندد و به سردابه مخفی می‌رود.

ن ۲- راوی می گوید چند روز پیش بانو را به سردابه برده و او را کشته.

ن ۳- راوی می خواهد خودش را هم بکشد تا به حضور مداوم معشوق برسد.

پ ششم: کشتن امیر (شوهر بانو) توسط متولی (راوی)

ن ۱- راوی به محل کار امیر می رود و می‌گوید بانو در آرامگاه منتظر اوست.

ن ۲- امیر و راوی با ماشین امیر، به سمت آرامگاه حرکت می‌کنند.

ن ۳- امیر و راوی به آرامگاه می‌رسند وامیر به تنهایی وارد حیاط می‌شود.

ن ۴- امیر همسرش را نمی‌بیند و سراسیمه بیرون می‌آید و می‌بیند که متولی پشت فرمان ماشینش نشسته و با سرعت به سمت او می‌آید.

ن ۵- متولی امیر را می‌کشد و جسدش را با ماشین به جای دیگری می‌برد.

پ هفتم: کشتن برادر بانو توسط متولی (راوی)

ن ۱- راوی می‌خواهد گردن آویز بانو را داخل کوره بیندازد که صدای در زدن می‌آید. راوی برای باز کردن در می‌رود.

ن ۲- برادر بانو می‌گوید خواهرش دو روز پیش به قصد آمدن به آرامگاه از خانه بیرون آمده.

ن ۳- متولی آمدن بانو را انکار می‌کند اما برادر بانو حرف متولی را باور نمی‌کند و وارد آرامگاه می‌شود و شروع به جستجو می‌کند.

ن ۴- برادر بانو به ماه نهال و متولی بی‌احترامی می‌کند و راوی خشمگین می‌شود.

ن ۵- برادر بانو گردن آویز خواهرش را در گردن متولی می‌بیند.

ن ۶- برادر بانو به متولی حمله می‌کند و متولی او را می‌کشد.

پ هشتم: گفتگوی بانو و متولی در حیاط آرامگاه

ن ۱- بانو شعرهای خواجه «ماه نهال» را تفسیر می‌کند.

ن ۲- بانو می‌گوید به زودی با شوهرش به یک مسافرت طولانی می‌روند.

ن ۳- متولی اطلسی‌هایی را که به نیت بانو کاشته نشانش می‌دهد.

ن ۴- بانو به متولی می‌گوید او را به خاطر بعضی فکرهایش می‌بخشد. متولی با تعجب می‌پرسد مگر ذهن او را می‌خواند.

پ نهم: نوشیدن آخرین جام از خاکستر بانو

ن ۱- راوی جسد برادر بانو را در چاهی در حیاط آرامگاه می‌اندازد و به سردابه باز می‌گردد.

ن ۲- راوی کوره را روشن می‌کند و به یاد شعرخوانی بانو می‌افتد.

ن ۳- راوی لباس‌های بانو را در کوره می‌اندازد و خاکستر بانو را با جامی می‌نوشد.

خلاصه داستان: «شام سرو و آتش» داستان مردی شیدا و مالیخولیایی است. او که متولی آرامگاه «خواجه ماه نهال» است، در میان زیارت‌کنندگان، زنی را ملاقات می‌کند که به تدریج به آمدن‌های مکرر او و صحبت و درد دل با وی عادت می‌کند و سخت واله وشیفته‌ی زن می‌شود. سپس به دلایلی که خود ذکر می‌کند، برای اینکه برای ابد مالک «بانو» ی رؤیاهایش شود، او را به قتل می‌رساند. راوی در راه این عشق مالیخولیایی، ابتدا پیرمرد متولی

آرامگاه را می‌کشد و خودش متولی آنجا می‌شود. او که عشقی جنون‌آمیز و بیمارگونه بـه بـانو دارد، تحمل دیدن کسی را در کنار او ندارد و با نقشه ای موذیانه شوهر بانو را می‌کشد. بعد از این اتفاق انس و علاقه بانو به حرف‌زدن با او بیشتر می‌شود. راوی برای اثبات عشقش بـه بـانو و جاودان کردن او و نجاتش از پیری و مرگ زیبایی تصمیم می‌گیرد بـه زنـدگی جـسمانی او خاتمه دهد. آخرین باری که با نو به آرامگاه مـی‌آیـد، او را بـه سـردابه مخفـی مـی‌بـرد، او را مسموم می‌کند و جسدش را می‌سوزاند و قسمتی از خاکسترش را به پای سرو مـی‌ریـزد کـه یادی از قامت بلند بانوست و قسمتی را به رودخانه می‌ریزد که باران شود و ببارد و قسمتی را هم خودش با جامی می‌نوشد تا با هم یگانـه شـوند. بـرادر بـانو، در جـستجوی خـواهرش بـه آرامگاه می‌آید و وقتی گردنبند خواهرش را بر گردن متولی می‌بینـد خـشمگین بـه او حملـه می‌کند. متولی برادر بانو را می‌کشد و دوباره بـه سـردابه مخفـی بـازمی‌گـردد. کـوره را آتـش می کند لباس‌ها و گردن آویز بانو را هم در آتش می‌سوزاند و آخرین جام از خاکستر او را سر می‌کشد.

تحلیل ژرف ساخت: شخصیت مرد داستان «شام سرو و آتش»، شخصیتی روان پـریش و دچار پارانویا و توهم است. او عشقی مالیخولیایی و دیوانه‌وار نسبت به زن داسـتان دارد. «در داستان نویسان معاصر ما نمونه‌های شخصیت‌هـای رنجـور و روان پـریش فـراوان اسـت: گـره خوردن مضامین عشق و خشونت با شخصیت‌های بیمارگونه در شـرق بنفـشه و مـاه نیمـروز، عاشقی که معبود خود را به قتل می‌رساند که دیگری او را تصاحب نکند؛ مانند شخصیت مـرد در شام سرو و آتش» (اولیایی نیا، ۱۳۸۹: ۹۳). شخصیت‌های داستان‌های مدرن انـسان‌هـایی تنها و له شده و طرد شده از اجتماع هستند و یا خود به خاطر بدبینی و عدم اعتماد به مـردم و دنیا از آنها فاصله می‌گیرند. این موضوع را می‌توان در تک‌گویی‌های شخصیت مـرد داسـتان (راوی) مشاهده کرد: «خارهای آب، تیغه‌های نور، کینه‌های خاک و رهبرهای بـاد، مـرا نـشانه گرفته‌اند. از ذهن همه هلهله خواهش مرگم را می‌شنوم. می‌خواهند ببینند رقص تـنم را فـراز سرهاشان می‌خواهنـد بـشنوند آه دم مـرگم را، مـی‌خواهنـد روی جنـازه‌ام پـا بگذارنـد و بـه خانه‌هایشان بروند؛ برای بچه‌هایشان تعریف کنند تا از کـابوس هـای آن هـا بیـرونم کننـد...» (شرق بنفشه، ۱۳۸۸: ۳۸). ژرف ساخت داستان مرگ است.

تحلیل ساختار روایت: ترکیب پی رفت‌های این داستان پیچیده است و در روایت آنهـا ترتیب زمانی رعایت نشده. پی رفـت‌هـا را بایـد از خـلال تـک‌گـویی‌هـای راوی روان پـریش

استخراج کرد. زمان‌پریشی و آشفتگی بر کل داستان حاکم است. داستان با سیلان ذهن راوی (متولی آرامگاه) آغاز می‌شود و مخاطب را سر در گم می‌کند. اگر ترتیب خوانش پی رفت‌ها به شکل زیر باشد ارتباط منطقی و زمانی داستان برقرار می‌شود: سوم، دوم، هشتم، ششم، چهارم، اول، پنجم، هفتم، نهم.

راوی شخصیت اصلی داستان است و قسمت عمده‌ی داستانی که روایت می‌کند مربوط به گذشته است. در پی رفت‌هایی که مربوط به گذشته‌اند، سیلان ذهن راوی همچون زنگی داستان را به زمان حال برمی‌گرداند و در پی رفت‌های زمان حال مخاطب همراه و همگام با راوی پیش می‌رود و دانش راوی به اندازه مخاطب است. مثلاً در پی رفت هفتم (کشتن برادر بانو)، راوی او را به آرامگاه نکشانده یا نقشه‌ای برای او نکشیده او هم همچون مخاطب از اتفاقی که قرار است بیفتد بی‌اطلاع است. آنچه در ساختار این داستان قابل توجه است، روایت آن به شیوه جریان سیال ذهن است، که شامل بخش عمده‌ای از داستان می‌باشد. «در شیوه جریان سیال ذهن، احساسات و اندیشه‌ها بدون منطق روشن و قابل فهم در ذهن شخصیت داستان جریانی می‌یابند. در این شیوه تک‌گویی درونی شخصیت همان گونه که در ذهن جریان دارد، نوشته می‌شود. برخلاف تک گویی روشن که نویسنده با دست‌کاری در ذهن شخصیت درون او می‌نویسد، راوی در شیوه سیال ذهن بدون دخالت هر آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد روایت می‌کند. از همین رو معمولاً روایت نامنسجم و گنگ است» (حسن لی و قلاوندی، ۱۳۸۸: ۱۲).

موضوع قابل توجه دیگر در داستان‌هایی که به شیوه ی جریان سیال ذهن روایت می شوند، زمان است. «زمان به مفهوم جدید آن یا به عبارتی مفهوم قرن بیستمی آن است که زمان حسی یا ذهنی هم نامیده می‌شود. زمان ذهنی یا زمان حسی با تیک تاک‌های ساعت مچی قابل سنجش نیست و جریان نامنظم خاطرات و رویاهاست. این زمان از هیچ نظمی پیروی نمی‌کند و گاهی یک ساعت در ذهن یک شخصیت یک روز طول می‌کشد یا برعکس. گذشته و حال و آینده در این زمان غیر قابل تفکیک اند» (همان: ۱۲و۱۳). در «شام سرو و آتش» کل زمان داستان چند ساعت بیشتر نیست اما آنچه از ذهن راوی می گذرد و روایت می‌شود، روزها و بلکه ماه‌ها طول می‌کشد.

ناربانو

پ اول: نشستن راوی کنار قبر پدرش

ن ۱- راوی با کتف زخمی کنار قبر پدرش منتظر ناربانو نشسته و حرف‌هایی را که می‌خواهد به او بگوید، با خود مرور می‌کند.

ن ۲- راوی خاطرات پدرش را به یاد می‌آورد.

پ دوم: روایت مرگ پدر راوی

ن۱ - پدر به تنهایی برای شکار شیر می‌رود و به دنبال رد شیر زخمی از کوه بالا می‌رود.

ن ۲- پدر با شیر روبرو می‌شود، اما به جای شیر خودش را می‌کشد.

ن ۳- جسد پدر بعد از چهار روز پیدا می‌شود.

پ سوم: عاشق شدن راوی

ن ۱- راوی عاشق دختری به نام ناربانو است. اما می‌گوید او اولین عشقش نیست.

ن ۲- راوی در یکی از مهمانی‌هایش، با دختری به نام درنا آشنا می‌شود و تصمیم می گیرد با او ازدواج کند.

ن ۳- راوی که برای شکار رفته، برنامه شکارش را منتفی می‌کند و برای خواستگاری از درنا به شهر برمی‌گردد که درنا را با یکی از دوستانش می‌بیند.

ن ۴ - راوی حلقه‌ای را که برای درنا آورده توی جوی آب می‌اندازد.

پ چهارم: بردن شیر به باغ وحش

ن ۱- شیری که پدر راوی زخمی کرده به باغ وحش منتقل می شود.

ن۲- راوی هفته‌ای چند بار برای دیدن شیر به باغ وحش می رود.

ن۳- راوی دچار کابوس‌های شبانه می‌شود.

پ پنجم: اخراج راوی از دانشگاه

ن ۱- راوی با تیم کوهنوردی دانشگاه که گرایش‌های سیاسی مخالف رژیم دارند، آشنا می‌شود.

ن ۲- یک ماه بعد راوی پخش‌کردن شب نامه‌های گروه را برعهده می‌گیرد.

ن ۳- اعضای گروه توسط ساواک دستگیر می‌شوند راوی نیز دستگیر و زندانی می‌شود.

ن۵- راوی از دانشگاه اخراج می‌شود.

پ ششم: کابوس‌های شبانه ی راوی

ن ۱- راوی کابوس تکراری‌اش را تعریف می‌کند.

ن ۲- راوی ناربانو را تنها خوشی دنیا و نقطه‌ی متقابل کابوس‌هایش می‌داند.

پ هفتم: رفتن پدر راوی برای شکار شیر

ن ۱- پدر فقط با دو گلوله برای شکار شیر می رود.

ن ۲- پدر شیر را در دشت زخمی می‌کند و به دنبال رد خون تا وسط‌های کوه می‌رود.

ن ۳- پدر با شیر روبرو می‌شود و به جای شیر خودش را می‌کشد.

ن۴- پدر برنمی‌گردد و راوی به همراه گروهی برای پیداکردن او می‌روند.

ن۵- پوکه اولین گلوله را پیدا می‌کنند.

ن ۶- راوی جسد پدر را پیدا می کند.

پ هشتم: زندگی شیر در باغ وحش

ن۱- هفت هشت سال بعد از انتقال شیر به باغ وحش، برایش جفتی پیدا می‌کنند.

ن۲- ماده شیر دو توله می‌زاید که یکی از آنها زنده می ماند راوی همیشه به باغ وحش می‌رود و بزرگ شدن توله شیر را می بیند.

ن۳- وقتی توله شیر دو ساله می‌شود شیر بزرگ می‌میرد.

ن۴- وقت مردن شیر بزرگ، راوی کنار قفسش نشسته و به عنوان آخرین لحظه عمر پدر به او نگاه می‌کند.

پ نهم: رفتن راوی به شکارگاه پدر ناربانو

ن۱- راوی همراه خانواده ناربانو به شکارگاه آنها می‌رود.

ن۴- راوی و پدر ناربانو بگو مگو می کنند پدر ناربانو عصبانی می‌شود و از راوی می‌خواهد زودتر از آنجا برود.

ن۵- راوی در شکارگاه می‌ماند و برای شکار گراز می‌رود.

پ دهم: استخدام راوی در «سازمان حفاظت محیط زیست»

ن۱- راوی شکار کردن را کنار می‌گذارد و در سازمان حفاظت محیط زیست در سمت

مدیرکل مشغول به کار می‌شود.

ن۲- رئیس حسابداری اداره پیرمردی است که راوی را به یاد پدر می‌اندازد و آنها خیلی زود با هم دوست می‌شوند.

ن۳- یک روز که راوی در اتاقش نشسته، پیرمرد پیش او می‌آید و گزارش یکی از همکارانش را می‌دهد.

ن۴- راوی همان لحظه استعفا می‌دهد و از آنجا بیرون می‌آید.

پ یازدهم: فرار شیر از باغ وحش و کشته شدنش توسط مردم

ن۱- در جریان انتقال باغ وحش به خارج شهر، شیر فرار می‌کند.

ن۲- راوی به محض شنیدن خبر، تفنگش را برمی‌دارد و برای پیدا کردن شیر می‌رود.

ن۳- گروه‌های دیگری هم برای پیدا کردن شیر راهی می‌شوند.

ن۴- شیر به اولین روستایی که می‌رسد یک گله گوسفند را می‌کشد، بدون اینکه چیزی بخورد.

ن۵- با حمله‌ی شیر به روستاییان، مأموران تفنگ‌های بیهوشی را کنار می‌گذارند و با گلوله‌های واقعی به تعقیب شیر ادامه می‌دهند.

ن۶- راوی و مأمورها رد شیر را تا دشت‌های وسیع، دنبال می‌کنند.

ن۷- مأمورها و شکاربان‌ها رد شیر را گم می‌کنند اما راوی نشانه‌هایی از شیر می‌بیند و او را دنبال می‌کند.

ن۸- روز دوم راوی جای چنگال های شیر را بر تنه‌ی درختی می‌بیند.

ن ۹- روز سوم راوی با شیر مواجه می‌شود و هر کدام منتظر عکس‌العمل دیگری می ماند.

ن ۱۰- باد صداهای نامفهومی را از دور می‌آورد.

ن ۱۱- راوی و شیر همچنان بی‌حرکت به هم خیره می‌شوند.

ن ۱۲- صداها نزدیک تر می‌شوند راوی آماده ی شلیک می‌شود.

ن ۱۳- روستاییان و سگ‌هایشان می‌رسند و به شیر حمله می‌کنند. راوی به طرف سگ ها شلیک می‌کند و یکی از آنها را می‌کشد.

ن ۱۴- یک نفر با داس کتف راوی را زخمی می‌کند و راوی بیهوش می‌شود.

ن ۱۸- راوی به هوش می‌آید و لاشه ی تکه پاره ی شیر را می‌بیند و از آن روز به بعد

کابوس‌های راوی تمام می‌شود.

خلاصه داستان: ناربانو، روایت زندگی مردی (راوی) است که با از دست دادن پدر در شانزده سالگی، دنیایش رنگ دیگری می‌گیرد. پدر که شکارچی است آخرین بار برای شکار شیر می‌رود و با وجودی که شیر را زخمی و لنگ می‌کند، هنگام مواجهه با او خودش را می‌کشد. مرگ زودهنگام و رازآلود پدر زندگی راوی را پر از کابوس می‌کند او هم مثل پدر شکارچی می‌شود و تنها در اوقات شکار است که درد و غم مرگ پدر برایش قابل تحمل می‌شود. شیر زخمی به باغ وحش منتقل می‌شود و راوی به عنوان آخرین خاطره از پدر همیشه برای دیدنش به آنجا می‌رود. چند سال بعد از انتقال شیر به باغوحش برایش جفتی می‌آورند. جفتش دو توله می‌زاید و یکی از آن‌ها زنده می‌ماند. راوی همچنان به باغ وحش می‌رود و پیر شدن شیر بزرگ و بزرگ شدن توله‌اش را می‌بیند. شیر بزرگ می‌میرد و سال ها بعد توله‌اش که تقریباً پیر شده، در حین انتقال باغوحش به خارج شهر، فرار می‌کند و به روستاییان و گله‌هایشان حمله می کند و خسارات زیادی به آنها وارد می کند. شکاربانان و مأموران و روستائیان به دنبال کشتن شیر می‌روند. راوی هم برای شکار شیر می‌رود و زودتر از بقیه شیر را می‌بیند و با او روبرو می‌شود. داستان پدر، برای راوی هم تکرار می‌شود و نسل دوم انسان و حیوان روبروی هم قرار می‌گیرند. او هم مثل پدر نمی‌تواند شیر را بکشد؛ با خودش کلنجار می‌رود و منتظر عکس العمل شیر می شود. شیر هم بی‌حرکت به او خیره می‌شود. بالاخره راوی تصمیم می‌گیرد که شیر را بکشد، اما در همان لحظه روستاییان خشمگین و لطمه دیده از شیر با سگ‌های وحشی و گرسنه به آنجا می‌رسند و به شیر حمله می‌کنند. راوی برای دفاع از شیر به سگ ها شلیک می‌کند و یکی از آن‌ها را نفله می‌کند. یکی از روستاییان هم با داس کتف راوی را به سختی زخمی می‌کند و راوی بیهوش می‌شود و زمانی به هوش می‌آید که سگ ها در حال خوردن لاشه شیر هستند. با مرگ شیر، کابوس‌های راوی تمام می‌شوند اما جای خالی‌شان باقی می‌ماند: «کابوس‌ها هم تمام شده‌اند و جای خالی‌شان مثل حفره یک زخم که گوشت نیاورده باشد مانده توی خوابم» (شرق بنفشه، ۱۳۸۸: ۱۶۵).

تحلیل ژرف ساخت: زندگی راوی بعد از مرگ پدر پر از غم و تنهایی و بدشانسی می شود. به خاطر فعالیت‌های سیاسی و درنتیجه‌ی خیانت نزدیک‌ترین دوستش دستگیر و زندانی شده و از دانشگاه اخراج می‌شود. دل بسته‌ی دختری به نام درنا می‌شود و عشق او را

باور می‌کند، از او هم دروغ و خیانت می‌بیند. مدتی کشتن و بیجان‌کردن حیوانات را کنار می‌گذارد و در سازمان حفاظت محیط زیست مشغول به کار می‌شود در میان همکاران، پیرمردی است که او را به یاد پدرش می‌اندازد و همین، سبب ایجاد رابطه‌ی دوستی میان آنها می‌شود اما با دیدن رفتار فریبکارانه‌ی او کار در آنجا را رها می‌کند. تنها اتفاق خوشایند زندگی راوی، آشنایی با ناربانو است راوی او را عوض همه‌ی کابوس های دنیا می‌داند: «یادم باشد به او بگویم توی دنیا هر چیزی عوضی دارد. هر جا که مردی، مردانگی کند، جایی مردی می‌ترسد. هرجا کینه‌ای زخم بزند، جایی عشقی پیدا می‌شود. تو هم در عوض کابوس توی دنیا هستی» (همان: ۱۴۴). اما با این همه، راوی قصد دارد بانو را ترک کند چون گمان می‌کند وجودش مانع خوشبختی او است: «باید دور شوم از تو، بگذارم خوشبختی راه داشته باشد طرفت. من هم بروم جایی که هیچ‌کس را نبینم، جایی که صدای جانوری نباشد، باد حتی بویی نیاورد، و خواب ...». ناربانو داستان مردی تنها، خسته و گریزان از همه‌کس است که در کنار قبر پدر، منتظر محبوبش، ناربانو، نشسته تا همه‌ی حرف های ناگفته‌اش را بگوید و از او جدا شود: «سخت است گفتن این‌ها بانو. سخت است دوباره یادم بیاورم فقط می‌دانم که باید همه را برای تو بگویم، هر چه که باید می‌فهمیدم و اطرافم مثل مرگ پرپر می‌زد، تا وقت خداحافظی در آن چشم‌های قشنگت غصه سوال نباشد. علت غم و تنهایی همیشگی راوی، لطمه و ضربه‌های عاطفی است که پیاپی بر روح او وارد می‌شود. اولین ضربه با مرگ پدر بر او وارد می‌شود: «فکر می‌کنی برای چند نفر پیش آمده؟ شانزده سالگی زل زدم به سینه حسابگرانه دریده شده پدر ... مرگ شکار زیادی دیده بودم، ولی تازه آن وقت مرگ را دیدم بانو! خیلی زود بود برایم. خیلی نزدیک بود. توی گوشت و استخوان کسی بود که گوشت و خون من ازش بود. دیگر توی هر چیز می دیدمش، حتی پوست زن، رغبت زندگی را ازم گرفت» (همان: ۱۳۶). دیدن خیانت از دوستان و همکاران و ... هر روز زخم تازه‌ای بر زخم‌هایش اضافه می‌کند و از او انسانی غمگین، رنجور و تنها می‌سازد. شخصیت او، نماینده شخصیت ناراحت و روان‌پریش داستان‌های مدرن و پست‌مدرن است. «شخصیت‌های رمان‌های پسامدرن، اغلب روان‌پریش و دچار پارانویا و توهم هستند. به طوری که فکر می‌کنند دیگران جهت آزار آنان به توطئه برخاسته‌اند. نمونه عینی اضطراب آنان، بدگمانی بی‌حد آنان به تداوم روابط انسان‌ها است» (اولیایی نیا، ۱۳۸۹: ۸۶). با این توضیح نمی توان فهمید گفته‌ها و قضاوت‌های راوی در مورد دوستان و اطرافیانش واقعی است، یا زاییده‌ی

روان پریشان و رنجور اوست. «دو ویژگی که در بررسی رمان‌های این دوره بیشتر جلب توجه می کند، محدودیت و بدبینی هستند. این دو خصیصه تقریباً از یکدیگر جدایی ناپذیرند و البته هر دو در زمینه تاریخی خود به خوبی درک می‌شوند. محدودیت تا حدود زیادی نتیجه فرعی بدبینی است. نویسندگانی که می‌بینند قادر نیستند با دنیا به طور کلی کنار آیند، مایل‌اند در یگانه گوشه‌ی دنجی که کم و بیش احساس اطمینان می‌کنند، عزلت گزینند. به همین دلیل است که نویسندگان طبقه متوسط در قرن بیستم گرایش دارند که انسانی گوشه‌گیر باشند و صرفاً به روان‌رنجور خود، یا در غیر این صورت فقط به دنیای فوق‌العاده محدودی بپردازند که خود را در آن غریبه حس نمی‌کنند» (لاج و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۲۰). ژرف ساخت داستان؛ مرگ، تقابل خوی وحشی و انسانی و پیروزی خوی وحشی بر خوی انسانی است.

تحلیل ساختار روایت: ترکیب پی رفت‌های این داستان پیچیده است. پی رفت اول، پی رفت اصلی داستان است و بقیه پی رفت‌ها بازگشت ذهنی و سیلان‌های ذهنی راوی هستند که راوی به صورت مغشوش و در هم و بدون توجه به زمان روی دادن، آن‌ها را یاد می‌آورد. راوی می‌گوید: «خواهش می‌کنم هیچ نپرس. بگذار خودم هر جور یادم می‌آید بگویم» (شرق بنفشه، ۱۳۸۸: ۱۴۷). پی رفت اول از نظر زمانی پی رفت آخر است و با قرار گرفتن در اول سبب زمان پریشی در روایت داستان شده است. پی رفت‌های دوم و هفتم هر دو، روایت مرگ پدر راوی هستند، تکرار نقش‌ها در این دو پی رفت سبب چند محور شدن روایت داستان وزمان پریشی بیشتر در این قسمت‌ها می‌شود. راوی داستان، اول شخص است. او خود شخصیت اصلی داستان است و داستان را با فاصله از زمان رویداد، روایت می‌کند. روایت او ترکیبی از بازگشت‌های ذهنی و تک‌گویی‌های بیرونی و درونی یا جریان سیال ذهن است.

«یکی از تکنیک‌هایی که در داستان‌نویسی امروز مرسوم شده است شیوه جریان سیال ذهن است این اصطلاح در اصل عبارت از ویلیام جیمز است در کتابی موسوم به اصول روان‌شناسی که در ۱۸۹۰ نوشته شده است. در این شیوه روایتی، همهٔ طیف‌های روحی و جریانات و مشغله‌های ذهنی قهرمان، در داستان مطرح می‌شود و داستان عرصه نمایش تفکرات و دریافت‌ها از جنبه‌های آگاهی و نیمه آگاهی و ناخودآگاهی، سیلان خاطرات و احساسات و تداعی معانی بی‌پایان است. در شیوه جریان سیال ذهن، تکیه بیشتر بر لایه‌های

پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی. بدین معنی که در ذهن شخصیت یـا شخـصیت‌هـای داستان مطالب و مسائلی است که هنوز به صورت گفتار تبلور نیافته است، امـا خواننـده بایـد آنها را حس کند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۸).

نتیجه

با توجه به تحلیل ساختار روایت و ژرف ساخت سه داستان کوتاه شرق بنفشه، شام سـرو و آتش و ناربانو می توان به نتایج زیر رسید.

داستان شرق بنفشه توسط راوی جادویی روایت می شود. هر چند هدف نویسنده از خلق این راوی روایت زوایایی از داستان است که یک راوی حقیقی با توجـه بـه محـدودیت هـایش قادر به روایت آن نیست اما باز هم در بعضی جاهـا زاویـه دیـد راوی هـم محـدود بـه علایـم گذاشته شده در کتاب ها می شود و زمانی که کتابی رد و بـدل نمـی شـود روای جـادویی از شخصیت ها بی خبر است و زاویه دید او هم همچون مخاطـب داسـتان محـدود مـی شـود و داستان به نوعی دچار آشفتگی و پیچیدگی در روایت می شـود. دقیقـاً آنجـا کـه بایـد ذهـن مخاطب برای درک و پذیریش عشق مالیخولیایی دختر و خودکـشی او همـراه پـسر داسـتان آماده شود، راوی چیزی روایت نمی کند و به ناگاه پی رفت آخر، تصمیم به خودکشی ذبـیح و ارغوان، آشکار می شود. داستان در این قسمت دچار ضعف روایت است. شـرق بنفـشه هـم در ترکیب پی رفت ها و هم در نوع روایت دچار پیچیدگی است که پیچیدگی در روایت ناشـی از ضعف نویسنده است. داستان از این نظر داستانی نسبتاً ددشوار است. شرق بنفشه اگر چه بـه ظاهر داستانی عاشقانه است امّا ژرف ساخت آن ترس های سیاسی و اجتمـاعی و پنـاه بـردن انسان ها به رمزگذاری و کارهای پنهانی است.

شام سرو و آتش: این داستان توسط اوّل شخص روایت می شود. او که مردی است دچـار عشقی جنون امیز و افسار گسیخته بخشی از زندگی و عشق خود را برای معشوقی که حـالا او را کشته و می خواهد با هم به ابدیت برسند، روایت می کند. پیچیدگی روایت در این داستان ناشی از ذهن بیمار راوی است و هدف نویسنده از این نوع روایت نشان دادن ناهنجاری روانـی شخصیت داستان بوده و در این زمینه موفق عمل کرده است. خلق شخصیتهایی دچار پارانویا و توهم در داستان نویسی معاصر موضوع رایجی است. قسمت عمده ایـن داسـتان سـیلانهای ذهنی راوی روان پریش است که مخاطب را نیز در سردرگمی هـای خـود شـریک مـی کنـد.

ترکیب پی رفت های این داستان پیچیده است و همان طور کـه اشـاره شـد ایـن پیچیـدگی ناشی از روان پریشان و گسیخته راوی داستان است. ژرف ساخت این داستان مرگ است.

ناربانو: نار بانو نیز همچون داستان شام سرو و آتش توسط اول شخص روایت می شـود و قسمت عمده آن سیلان های ذهنی و تک گویی های راوی یا همان شخصیت اصـلی داسـتان است. اتفاقاتی که در گذشته رخ داده اند و اکنون با بی نظمی زمانی به ذهن راوی هجوم مـی آورند و روایت می شوند. راوی اصراری ندارد وقایع را بر طبق توالی زمانی روایـت کنـد و ایـن مسأله سبب بی نظمی در روایت داستان و ترتیب پی رفت ها می شود. ترکیب پی رفت هـای این داستان نیز پیچیده است. ذهن راوی مدام در میان حال و زمان گذشته در نوسان اسـت و مخاطب را دچار سردرگمی می کند. امّا پیچیدگی در روایت ناربانو به اندازه شام سرو و آتـش نیست زیرا راوی در اینجا بیمار نیست و پریشانی در روایـت داسـتان ناشـی از بـی نظمـی در ترکیب پی رفت هاست. اگر پی رفت ها را از نظر ترتیب زمانی کنـار هـم قـرار داد مـی تـوان ارتباط منطقی داستان را کشف کـرد. ژرف سـاخت داسـتان مـرگ و تقابـل خـوی وحـشی و انسانی است.

با توجه به بررسی این سه داستان از مندنی پور می توان گفـت کـه او بـیش از محتـوای داستان به نوع روایت آن توجه دارد. او دغدغه روایتگری دارد که می توان گفت دغدغه بیشتر داستان نویسان معاصر است. زیرا دیگر مثل گذشته نمی توان از روای دانای کل استفاده کـرد و مخاطب را همچون یک عنصر خنثی در داستان در نظر گرفت و مخاطب نیز همچـون یکـی از شخصیت ها با داستان درگیر می شود. داستانهای مندنی پور اگر چه به ظاهر عاشـقانه انـد امّا ژرف ساخت آن ها مرگ است و بوی مرگ از همه زوایای داستان به مشام می رسد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶). ساختار و تأویل متن (چاپ نهم). تهران: انتشارات مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان (چاپ اول). اصفهان: انتشارات فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه: فرزانه طـاهری (چـاپ دوم). تهران: انتشارات آگاه.
- اکبری بیرق، حسن و اسدیان، مـریم. تحلیـل سـاختار روایـی چنـد داسـتان کوتـاه از نـادر ابراهیمی، سایت برهان (سـایت شخـصی حـسن اکبـری بیـرق)، تـاریخ آخـرین بازیـابی

اریبهشت ۱۳۹۰.
- اولیایی نیا، هلن، بررسی آثار داستانی شهریار مندنی پور، سایت اطلاع رسانی خانه‌ی داستان سرو. تاریخ آخرین بازیابی خرداد ۱۳۹۰.
- برسلر، چارلز (۱۳۸۶). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی (ترجمه: مصطفی عابدینی فرد)، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). ریخت شناسی قصه‌های پریان. ترجمه: فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران: انتشارات روز.
- پروینی، خلیل و ناظمیان، هومن (۱۳۸۷). الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت شناسی. دوفصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان وادبیات فارسی»، شماره یازدهم، صص: ۲۰۷- ۱۸۳.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا (ترجمه: محمد نبوی)، چاپ اول، تهران: انتشارات آگه.
- حسن‌لی، کاووس و قلاوندی، زیبا (۱۳۸۸). بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری. مجله ادب پژوهی، شماره هفتم و هشتم، صص: ۲۵-۷.
- حنیف، محمد (۱۳۸۶). جنگ از سه دیدگاه: نقد و بررسی بیست رمان و داستان بلند جنگ، چاپ اول، تهران: انتشارات صریر.
- درویشیان، علی‌اشرف و خندان، رضا (۱۳۸۱). داستانهای محبوب من، چاپ اول، تهران: انتشارات چشمه.
- شایگانفر، حمیدرضا (۱۳۸۰). نقد ادبی، چاپ اول. تهران: انتشارات دستان.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). انواع ادبی، چاپ دهم، تهران: انتشارات فردوس.
- علایی، مشیت (۱۳۸۵). صداهای پرشورتر: نقد و تحلیل شعر نویسنده، چاپ اول. تهران: اختران.
- کرم‌پور، فرزانه و بهفر، مهری (۱۳۸۴). نقدهایی بر ادبیات داستانی معاصر ایران، چاپ اول، تهران: انتشارات هیرمند.
- گفتگویی با شهریار مندنی‌پور. همایش «شرق بنفشه»، مشهد. سال ۱۳۸۲. سایت سخن (www.Sokhan.com)، تاریخ آخرین بازیابی اردیبهشت ۱۳۹۰.
- لاج، دیوید؛ دیچز، دیوید و وات، ایان (۱۳۸۹). نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم

(ترجمه و گردآوری: حسین پاینده)، چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). نظریه‌های روایت. (ترجمه‌ی: محمد شهبا)، چاپ دوم. تهران: انتشارات هرمس.
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۸). شرق بنفشه، چاپ هشتم. تهران: انتشارات مرکز.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). صد سال داستان‌نویسی ایران، چاپ پنجم. تهران: انتشارات چشمه.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲). پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی (ترجمه‌ی: الهه دهنوی)، چاپ اول. تهران: انتشارات روزنگار.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی