تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۵۹، بهار ۱۴۰۳، صص ۴۴۳-۴۶۸
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۴/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۶
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بررسی و تحلیل ساز وکارهای شروع داستان در مجموعهٔ (آبی‌ماورای بحار) شهریار مندنی‌پور (بر اساس نظریهٔ ویلیام پاتریک کنی)

علی کشاورز قدیمی[۱]، دکتر جواد طاهری[۲]، دکتر لیدا نامدار[۳]

چکیده

آغاز داستان، آستانه یا درگاهی است که ما را به جهان داستان رهنمون می‌سازد. شروع داستان که مهم‌ترین بخش داستان است دریچه یا روزنه‌ای است که خواننده از طریق آن وارد این جهان بی‌کران می‌گردد. هدف نویسنده در این مدخل، آن است که از همان سطرهای آغازین، خواننده را به ادامهٔ خواندن داستان، ترغیب و تشویق نماید. شهریار مندنی‌پور از نویسندگان نسل سوم داستان‌نویسی و آگاه به اصول و فنون داستان‌نویسی از عناصر مختلفی برای آغازبندی داستان‌های خود بهره جسته‌است. کشمکش، گفتگو، رمزگونگی، توصیف، شخصیت‌پردازی، ترکیب، مستندگونگی، سیلان ذهن، صحنه و ... از ساز و کارهای شروع‌بندی داستان در مجموعهٔ آبی ماورای بحار اوست. پژوهش حاضر پس از تبیین نظریه‌های مرتبط با حوزهٔ شروع داستان به روش توصیفی- تحلیلی، جمله‌ها و عبارت‌های آغازین یازده داستان کوتاه این مجموعه را مشخص کرده، به تحلیل سازوکارهای شروع در آن پرداخته است یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد از میان این سازوکارها، ابهام و پیچیدگی، پرکاربردترین و پربسامدترین شیوهٔ شروع در داستان‌های پیش‌گفته هستند و دلیل آن می‌تواند تخیل نیرومند نویسنده باشد. یافته‌ها هم‌چنین نشان می‌دهد توصیف، در آغاز همهٔ داستان‌های این مجموعه، نقش محوری دارد.

کلیدواژه‌ها: شهریار مندنی‌پور، داستان کوتاه، انواع آغازبندی، سازوکارها، ابهام، پیچیدگی.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران. akg1356@yahoo.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران.(نویسندهٔ مسؤول) j.taheri22h@gmail.com
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاداسلامی، خدابنده، ایران. namdar.lida@gmail.com

مقدمه

طرح داستان، نقشه یا ترسیم راهی است که نویسنده بر اساس آن، قادر خواهد بود چارچوب داستان را به عنوان الگوی متمایز خود در سلسله انتخابات برگزیند و در قالب آن طرح، به آنچه که در ذهن و ضمیر خود دارد شکل و معنی بخشد. تشخیص رابطهٔ علی و معلولی در پیرنگ داستان، آغاز کار است؛ زیرا بر مبنای آن، الگوهای تکراری و متنوع آشکار می‌گردد. به طور کلی یک پیرنگ داستانی به سه بخش آغاز، میانه و پایان تقسیم شده است. آغاز به لحاظ زمانی در ابتدای داستان، رخ می‌دهد و همهٔ خوانندگان در این مورد اتفاق‌نظر دارند، ولی برخی از آثار این‌گونه نیستند. گاهی از آغاز داستان به عنوان تمهید نام برده شده؛ چون معمولا وظیفهٔ اصلی آغاز داستان را مقدمه‌چینی می‌دانند تا اطلاعات آن مشخص گردد. آغاز داستان، حاوی واقعیت‌های آن نیست و باید مشتمل بر عناصر مخفی و بی‌ثباتی باشد و دارای نوعی صراحت، تا بسط و گسترش آن، امکان‌پذیر گردد. در این صورت می‌توان از آغاز به میانهٔ داستان رسید. آغاز داستان، افزون بر مقدمه‌چینی و تمهید، تصویری از موقعیت به خواننده ارائه می‌دهد که در آن، ناپایداری و بی‌ثباتی خود را به صورت پنهان و آشکار، نمایان ساخته است؛ بنابراین نباید تأکید داشت که آغاز همهٔ داستان‌ها مشابه هم باشد؛ چون نویسنده، امکان انتخاب‌های زیادی داشته، مختار است از میان چندین شیوهٔ آغازبندی مانند توصیف، گفتگو، مستندگونگی، صحنه، شخصیت، رمز و راز، ابهام، کشمکش و... یکی را برای داستانش برگزیند. در این صورت است که نویسنده از انتهای آغاز به ابتدای میانه می‌رسد؛ چون عناصر در وضعیت اولیه داستان به سمت بی‌ثباتی تمایل دارند. از طرفی آغاز داستان، پیش‌درآمد پس‌زمینه‌سازی و تصویرکردن زمان و مکان است. در داستان، دو نوع پیش‌درآمد وجود دارد: پیش‌درآمد باز و پیش‌درآمد بسته. پیش‌درآمد سه کارکرد مهم برعهده دارد: الف) به طور مستقیم یا به‌نحوی غیرمستقیم از قبل، خواننده را از موضوعات آگاه می‌سازد. ب) منبعی است که نویسنده، مصالح متن اصلی را از آن می‌گیرد.ج) بین گذشته و حال تدوام ایجاد می‌کند. فاصلهٔ زمانی بین پیش‌درآمد و افتتاحیه می‌تواند یک قرن، یک هفته یا یک ساعت باشد. پیش‌درآمد، صحنه یا صحنه‌هایی توصیفی است که در آن، روابط یا شخصیت افراد به‌طور مفصل، تشریح می‌شود. پس کارکردهای اصلی آغازبندی یا درگاه را می‌توان ایجاد رغبت، پیش‌برد طرح داستانی، القای لحن و آهنگ، معرفی شخصیت اصلی و فرعی، انتقال محیط داستان برشمرد. در پژوهش حاضر پس از تبیین اجمالی

نظریه‌های مربوط به آغازبندی داستان، داستان‌های کوتاه مجموعه «آبی ماورای بحار» شهریار مندنی پور، انتخاب و از نظر شروع‌بندی مورد بررسی قرار گرفته‌اند و سپس، سازوکارهایی که برای آغازبندی داستان‌های خود استفاده کرده، به طور عمده بر اساس نظریهٔ ویلیام پاتریک کنی واکاوی شده‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

صرف‌نظراز قدمایی همچون افلاطون، ارسطو و صاحب‌نظران معاصری مانند تور جانسن، ژرار ژنت، ونسان ژوو که هریک از وجوهی به این امر پرداخته‌اند در ادب فارسی نیز بزرگانی مانند فردوسی، بیهقی، سعدی و...از این موضوع غافل نبوده‌اند. اما ار میان کتاب‌ها و مقالات مرتبط با موضوع پژوهش می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل دو عنصر شروع و پایان‌بندی در داستان کوتاه فارسی؛ از انقلاب اسلامی تا پایان دهه ۸۰ » عاطفهٔ بویری، علی‌رغم مطالب سودمند ، تنها به ذکر و معرفی یک نوع از آغازبندی تحت عنوان(شروع با سطرهای پایانی) اشاره نموده که مدنظر این پژوهش هم بوده است. دیگری، مقاله «بررسی آستانه‌های داستان در داستان‌های کوتاه بزرگ علوی با توجه به نظریهٔ رابرت فونک» نوشته امین بنی‌طالبی است. اگرچه این مقاله مستقیما مرتبط با موضوع پژوهش نیست ولی تحلیل انواع آستانه‌های داستانی در این مقاله اطلاعات مفیدی به دست می‌دهد مقالهٔ دیگر «آغاز و پایان‌بندی در رمان تاریخی عشق و سلطنت» (۱۳۹۷) نوشتهٔ آسیهٔ گودرزی‌نژاد است که شیوه‌های آغازبندی و پایان‌بندی این رمان تاریخی را بر اساس نظریهٔ فونک بررسی کرده و مطالب ارزش‌مند آن در انجام این تحقیق، بسیار راهگشا بوده است. کتاب «چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم»(۱۳۸۰) ویلیام پاتریک کنی نیز تحلیل‌هائی دربارهٔ ادبیات داستانی ارائه نموده است. همچنین «درس‌هائی دربارهٔ داستان‌نویسی»(۱۳۸۲) لئونارد بیشاپ در بخش افتتاحیه داستان چهار شیوه از آغازبندی را معرفی می نماید. کتاب‌ها، مقالات و ... دیگری نیز با عناوین «هنرداستان‌نویسی»(۱۳٦۹) ابراهیم یونسی، «عناصر داستانی» (۱۳۷٦)جمال میرصادقی، شیوه‌های داستان‌نویسی (۱۳۷۱) پیتر وستنلد، «چگونه داستان بنویسیم»(۱۳۸۳) از صدیقهٔ اسماعیل‌لو و پایان‌نامه »بررسی ساز و کارهای شروع در داستان‌های کوتاه فارسی(۱۳۹۵) از فریده‌السادات نوربخش‌رضائی و ... از دیگر منابع در دسترس هستند.

روش تحقیق

پژوهش به روش توصیفی تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای، حد و مرز شروع داستان‌ها در مجموعهٔ «آبی ماورای بحار» را مشخص کرده، عناصر به‌کار رفته در آستانهٔ این داستان‌ها را مورد بررسی و تحلیل قرار داده است.

مبانی تحقیق

آغازبندی و اهمیت آن

آغاز داستان، آستانه یا درگاهی است که خواننده را از جهان واقعی به جهان نویسنده رهنمون می‌سازد. از آنجا که «در نوشتن داستان، مهم‌ترین تکه‌ها، تکه‌های اول و آخرند. تکهٔ اول یا گام اول را گشایش یا افتتاحیهٔ داستان و تکّه یا گام آخر را اختتامیه یا پایانه می‌نامند» (سالاری، ۱۳۹۸: ۱۱) ناگفته پیداست که «آغاز یک روند است نه یک نقطه؛ آغاز مرحله‌ای است که انتهایش باز است و راه به کوچهٔ دیگری دارد: به میانه و یا بدنه اصلی اثر. در واقع آغاز، آستانه‌ای است که راهنمای خواننده به متن اصلی است. آغاز رازی، فاصله‌ای، خلأیی را از خود به جای می‌گذارد، فاصله ای که باید پر شود و رازی که باید گشوده گردد» (گودرزی نژاد، ۱۳۹۷: ۱۸۹). مقصود از آغاز داستان «آن مدخل و آستانه‌ای است که خواننده از آن می‌گذرد و وارد تنهٔ اصلی داستان می‌شود» (اخوت، ۳۹۲: ۲۱۶). «اوورتور اپرا در چند میزانی خلاصه می‌شود که با آن شروع می شود؛ به همین ترتیب اولین صفحهٔ یک رمان، لحن، آهنگ وگاه موضوع را به ما ارائه می‌کند» (بورونوف و اوئله، ۱۳۷۸: ۵۱).

از آغاز داستان به عنوان تمهید نیز یاد می‌شود چون معمولا وظیفهٔ اصلی آغاز داستان را مقدمه‌چینی می‌دانند تا اطلاعات آن مشخص گردد. در اهمیت آغاز داستان همین بس که مهم‌ترین بخش‌های داستان سطرهای آغازین و فرجام آن است که افتتاحیه یا گشایش داستان است پس شروع داستان، باید جذاب بوده، توجه خواننده را جلب کند. با اینکه آغاز به لحاظ زمانی در ابتدای داستان رخ می‌دهد و همهٔ خوانندگان در این مورد اتفاق نظر دارند ولی برخی آثار این‌گونه نیستند (ر.ک: کنی، ۱۳۸۰: ۲۵– ۳۰). جان کلام اینکه «فصل اول، آغازگر رمان است وخواننده را برای درک بسیاری از شیوه‌های فنی که نویسنده در طول رمان به کار می‌گیرد، آماده می‌کند» (بیشاپ، ۱۳۹٤: ۵۳).

نقش آغازبندی در ساختار و محتوای داستان

از نظر تفسیرشناسان و نشانه‌شناسانی هم‌چون کالر، آیزر، اکو و فیش، «تأثیری که آغاز داستان، بر خواننده می‌گذارد برایند خواندن او را تحت تاثیر قرار می‌دهد که این تأثیر اولیه است.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲٤۱). از نظر مناخیم پری، این تاثیر بستگی دارد به میزان اطلاعاتی که راوی در همان آغاز داستان در اختیار خواننده می‌گذارد؛ این‌که آیا در شروع، راوی اطلاعات مهم و کلیدی، در اختیار خواننده می‌گذارد و یا این‌که به عللی آن را نگه می‌دارد (رک: پری، ۱۹۷۹: ٤۸). از منظر بوریس آسپنسکی، نظریه‌پرداز فرم‌گرای روس «ما به عنوان خواننده در آغاز داستان، بیگانه هستیم و روایت‌کننده نیز عنصری خارجی است اما با روایت وارد داستان می شویم و همه چیز برایمان درونی می شود، در آستانه نگاه و حرکت از شکلی بیرونی است در آخر برایمان درونی می‌شود.» (آسپنسکی، ۱۹۷۳: ۱۳۷).

نظریه‌های مربوط به آغازبندی

در خصوص آغازبندی داستان، نظریه واحدی وجود ندارد اما مهم‌ترین آن‌ها به قرار زیر است که از میان همین موارد، جستار حاضر عمدتا بر اساس نظریه ویلیام پاتریک کنی مبتنی است:

آغازبندی از دیدگاه ویلیام پاتریک کنی

یکی از صاحب‌نظرانی که در باب آغازبندی نکات قابل تأملی دارد ویلیام پاتریک کنی است از دیدگاه کنی

تشخیص رابطه علی و معلولی در پیرنگ، آغاز کار است، شکل این ترتیب که پیرنگ نام دارد نیاز به دقت بیشتری دارد؛ چرا که می‌توان برخی الگوهای تکراری را که مبنای تنوع آشکار داستان‌اند تمیز داد؛ این‌گونه می توان بنیان‌های متنوع داستان را تشخیص داد. یک الگوی قابل تمیز عبارت‌است از تقسیم داستان به آغاز، میانه و پایان. از دیدگاه کنی داستان، از آغاز شروع می‌شود. در داستانی مانند آدم‌کشان آغاز از لحاظ زمانی، ابتدا رخ می‌دهد؛ ولی گتس‌بی نشان می‌دهد که همیشه این‌گونه نیست؛ یعنی آغاز داستان لزوما آغاز زندگی و یا اولین ماجرای اصلی داستان نیست. از دید کنی آن‌چه می‌خواهیم بدانیم این است که علاوه بر توالی زمانی، چه چیزی، انتخاب آغاز را تعیین می‌کند؟ در این باره داستان *گود من* براون جوان را مثال می‌زند. از نظر کنی نخستین نکتهٔ قابل توجه در تمهید ، اطلاعات مشخص آن است. پس از خواندن این چند جمله با شخصیت اصلی داستان آشنا می‌شویم. او معتقد است آغاز داستان این‌جا نیست و معمولا هم آغاز به یک بند محدود نمی‌شود. روندی که طی آن نویسنده،

اطلاعات لازم را برای درک داستان به خواننده می‌دهد، تمهید یا مقدمه‌چینی نامیده می‌شود. معمولا وظیفهٔ اصلی آغاز هر داستان تمهید یا مقدمه‌چینی است. از نظر کنی آغاز داستان با هر درجه از ارزش و اعتبار، به‌ندرت حاوی واقعیت‌های داستان است. وضعیت آغازین داستان باید دارای نوعی صراحت باشد تا گسترش آن امکان‌پذیر گردد وگرنه داستانی در میان نخواهد بود. از طرفی وضعیت آغازین داستان باید حاوی عنصر مخفی و یا آشکار بی‌ثباتی باشد. کنی در آغازبندی داستان به انتخاب آغازها قائل است یعنی همهٔ آغازها یکی نیستند بل‌که متفاوت است و نویسنده مختار است یکی از روش‌ها را برای شروع‌بندی داستان خود انتخاب کند. او معتقد است از انتهای آغاز به ابتدای میانه می‌رسیم. چون عناصری که در وضعیت اولیه به سمت بی‌ثباتی تمایل دارند، به چیزی تبدیل می‌شوند که ما آن را الگوی کشمکش می‌نامیم (ر.ک: کنی، ١٣٨٠: ٢٧).

آغازبندی از دیدگاه پراپ

از منظر پراپ «آغاز داستان همان وضعیت ثابت اولیه است و تعادل آغازین بعد از آن به وسیله نیروهایی آرامش به هم خورده و اوضاع از تعادل خارج می‌شود». (پراپ، ١٣٦٨: ١٨٣).

آغازبندی از دیدگاه بوریس‌توماشفسکی

بوریس توماشفسکی معتقد است که «آغاز داستان با موتیف‌های آغازین شروع می‌شود که خود بر دو گونه هستند: «موتیف‌های تأخیری: گاهی به علل مختلف، داستان از موتیف‌های تأخیری استفاده می‌کند و نمی‌گذارد داستان از مرحله آغازین خود به بدنه داستان برسد و موتیف‌های اعزام به تاخیر؛ گاهی در قصه‌های عامیانه، و حتی داستان، چون یکی از افراد قصه به علل مختلف مایل نیست که قصه به سرانجام برسد می‌کوشد شرایط آغازین قصه را به انواع ترفند، حفظ کند.» (توماشفسکی، ١٣٨٥: ٢٩٥).

آغازبندی از دیدگاه رابرت فونگ

از نظر رابرت فونگ «روایت شامل چند مرحله است که مرحلهٔ اول آن متمرکز کردن است که همان آغاز داستان به شمار می‌آید. در این مرحله راوی در مکان و زمان خاصی عده ای را بر اساس متمرکز کننده‌های روایی دور خود جمع می‌کند» (بنی‌طالبی، ١٣٩٨: ٦).

بحث

شهریار مندنی‌پور

شهریار مندنی‌پور نویسنده و رمان‌نویس ایرانی در ٢٦ بهمن ١٣٣٥ در شیراز متولد شده است. نخستین مجموعهٔ داستانی او سایه‌های غار در سال ١٣٦٨ منتشر گردید. از مندنی‌پور به عنوان بزرگترین نویسندگان نسل سوم یاد می‌شود. آن‌چه که مندنی‌پور را از نویسندگان دیگر متمایز می‌سازد فرم و زبان خاص اوست. وی هم‌اکنون در دانشگاه‌های هاروارد، بوستون کالج و تافتس به تدریس ادبیات و نویسندگی مشغول است آثار او عبارتند از سایه‌های غار، هشتمین روز زمین، مومیا وعسل، راز با نقاشی، دل دلدادگی، شرق بنفشه، آبی‌ماورای بحار، هزار و یک سال، کتاب ارواح شهرزاد. آن‌چه که در این تحقیق مورد واکاوی قرار گرفته است تعداد یازده داستان مجموعهٔ «آبی ماورای بحار» بر طبق نظریهٔ ویلیام پاتریک کنی است.

شروع با کشمکش

کشمکش، تقابل بین نیروها و قوای داستانی است. ممکن است این درگیری بین دو یا چند نیرو اتفاق افتاده باشد. «وقتی کشمکش به اوج شدت برسد منجر به تصمیم‌گیری خواهد شد و در عمل داستانی ممکن است بحران‌های متعددی رخ بدهد که هر یک فرارسیدن نقطهٔ اوج را تسریع بخشد.» (حنیف، ١٣٧٩: ١٨٥). وقتی به سطرهای آغازین داستان «چکاوک آسمان‌خراش» می‌رسیم از همان ابتدا کشمکش آغاز می‌گردد نوع این کشمکش لفظی و مبتنی بر گفتگو است. اساسا عنصری مانند گفت‌وگو از همان ابتدا پیش برنده مناسبی برای کشمکش و بحث و جدال است که مندنی پور با تلفیق ابزاری به آن رسیده است. او بنا را بر جدال گذاشته تا بین نیروهای داستانی خود تقابل ایجاد کند. درگیری و بحث‌های لفظی زن و شوهری که در زندگی‌های امروزین همهٔ خانواده‌ها وجود دارد به نوعی باورپذیری و حقیقت‌مانندی داستان را بیش‌تر کرده است. چون زندگی انسانی بدون بحث معنایی ندارد. دیالوگ‌هایی که بین شخصیت‌های داستانی رد و بدل گردیده گویای آن است که به زودی اتفاقی خواهد افتاد. با این روند مخاطب به بطن داستان کشیده شده و اشتیاق پیدا می‌کند تا ادامه اتفاقات را دنبال کند. این شیوه همان تعلیق و کشش داستانی است: «این پسر ماست. نه نیست. من حاضرم قسم بخورم یقین همین پسر ماست. من هم گفتم این کسی که می‌گویم پسر ما نیست، بحث ندارد که پسر ما نیست. پس دیگر حرفش را نزن وقتی می‌گویم پسر ما نیست.» (مندنی‌پور، ١٣٨٢: ١).

از آنجا که داستان، زندگی یا برشی از آن است که با نبودن انسان معنا و مفهومی نمی‌یابد بحران واقعی هم با بودن انسان در داستان تحقق می‌یابد. مندنی‌پور برای خلق بحران از

شخصیت‌های انسانی بهره گرفته تا تاکید بر آنها حقیقت‌مانندی بیش‌تر گردد. زن و مردی که احتمال می‌دهند کسی که از برج چندطبقه سقوط کرده پسر آن‌هاست، دو شخصیت اصلی داستان را تشکیل می‌دهند. او از همان ابتدا زمینه‌ای برای بیان دردهای عمیق و زخم خورده خود، ریخته تا به نحوی آن‌ها را برای مخاطب بازگو کند. در اصل از نگاه مندنی‌پور همین حوادث ساده و پیش پاافتادهٔ است که روابط علت و معلولی را به وجود آورده، آن را تبدیل به داستان کرده است.

به اعتقاد کنی در آغازبندی به شیوهٔ کشمکش «از انتهای آغاز به ابتدای میانه می‌رسند. عناصری که در وضعیت اولیه به سمت ناپایداری و بی‌ثباتی تمایل دارند به چیزی تبدیل می‌شوند که الگوی کشمکش نام دارد.» (کنی، ۱۳۸۰: ۳۰-۳۱). در شکل گیری کشمکش در این مجموعه می نوان بر آن بود که در وضعیت اولیهٔ داستان «چکاوک آسمان‌خراش» تکامل عنصر کشمکش چندان آشکار و نمایان نیست اما حرکت به سوی اوج وجود دارد و رخ داده است این حرکت آغازین همان گره‌افکنی است که در این داستان مشاهده می‌شود. از طرفی این الگو زمانی پدیدار می‌شود که پیرمرد از سه هفته پیش مبل همیشگی نخ‌نمایش را یک متری به طرف تلویزیون کشیده بود، اما باز مدام به سمت جلو خم می‌شد بلکه آن را بهتر ببیند. او دستگاه کنترل از دور تلوزیون را در دستش به طرف پیرزن نشانه می‌رفت و اصرار می‌کرد پسر آن‌هاست. گفتن به پستچی، اشتباه گرفتن صدای پسر در تلفن، لباس‌ها و کت‌وشلوار سیاهی که تنش بوده، حافظه ضعیف زن، تشخیص ندادن شبح پسر بین هزاران شبح دیگر توسط مادر همان الگوهای بی‌ثباتی است که بند اولیهٔ داستان را تشکیل می‌دهند. با این روند است که خواننده در میانهٔ داستان متوجه می‌شود که قرار است اتفاق هولناکی بیفتد.

شروع با توصیف عینی و انتزاعی

وقتی نویسنده تصمیم داشته باشد آن‌چه را که می‌بیند یا موقعیتی را که ادراک می‌کند به مخاطب نشان دهد از روش توصیف استفاده کرده است. از دید کنی «توصیف بیان مستقیم خصایص شخص، مکان یا یک شیء است. برخی توصیف را شامل ارائهٔ خصایص غیرمادی می‌دانند.» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۱۹-۱۲۰). مندنی‌پور در داستان *صنوبر و زن خفته* از این ابزار بهره گرفته است. در به‌کارگیری مطلوب این ابزار مندنی‌پور از حواس پنجگانه طوری کمک گرفته تا نشان دهد اشراف کامل به ابزارها دارد. ترکیب حواس در توصیف داشتن مصالح بیش‌تر برای

آفرینش‌گری ادبی و هنری است. در شرح محیط واقعیت‌های دیدنی که مندنی‌پور برای ارائه جزئیات به مخاطب نشان داده صحه بر درستی آن است. در این شیوه دست نویسنده برای خلق تصاویر و جهانی بزرگ، باز و گشوده است: «در چشم‌انداز پنجرهٔ خانه، ساکت و سرد، چمنزار گسترده بود تا علف‌های بلند تپه که زرد شده بودن. و تپه مانند شکم زنی حامله بود، که پاهای کشیده اش را برهم تابانده، و ساق‌های نیم‌تمامش می‌رسیدند به برکه.» (مندنی پور، ۱۳۸۲: ۲۸). در *داستان صنوبر و زن خفته*، توصیف معنای نامحدودی دارد و تنها به ویژگی‌های حسی اختصاص ندارد. در این داستان بیان خصایص اخلاقی و معنوی نیز نقش قابل ملاحظه‌ای دارد. از جمله خصایص حسی که در سطرهای آغازین داستان به چشم می‌خورد می توان به این موارد اشاره کرد: «چمنزار جلوی پنجره، علف‌های بلندی که به زردی گراییده، تپه‌هایی که به شکم زنی حامله شباهت داشته و پاهایش را بر هم تابانده و ساق‌های نیم‌تمامش به برکه رسیده». برخی از صاحب‌نظران معتقدند توصیف در داستان عنصر نسبتا ایستایی است؛ چون حرکت داستان را متوقف می‌کند. ثبت تصاویر ثابتی که مندنی‌پور آن‌ها را دیده و ثبت کرده توصیف عینی است. لذا مندنی‌پور برای پوشاندن خلأ سکون، حرکت را هم بدان افزوده تا داستان را از ایستایی خارج کند. عبارت‌هایی مانند: «نزدیک شدن ماشین به موازات پاها، پیچیدن ماشین به جادهٔ فرعی، مثل روزهای گذشته در را باز نکردن، نشستن پشت پنجره» حرکاتی است که به نظر می رسد مندنی‌پور عامدانه و آگاهانه به سطرهای بعدی داستانش افزوده است تا داستان از حالت سکون خارج گردد. مندنی‌پور در کیفیت گزینش عبارت‌های توصیفی، نظم خاصی قائل است. او تمامی عبارت‌ها را برای تحقق اهدافش که تعلیق و کشش داستانی است با شگردی خاص کنار هم چیده تا همه چیز مطلوب و مناسب باشد همچنانکه کنی در این باره معتقد است «توصیف مؤثر، این نیست که نویسنده تمام جزئیاتی را که به فکرش می‌رسد را بیان کند. بلکه نویسنده باید جزئیاتی را انتخاب کند که برای هدفش مناسب‌تر باشد و این جزئیات را طوری تنظیم نماید که تحقق هدفش حتمی باشد.» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۲۱). از این‌که توصیف شامل خصایص حسی است شکی نیست؛ ولی برای بیان خصایص اخلاقی و معنوی نیز عنصر بسیار مهمی به شمار می‌آید. ذکر خصایصی مانند «تنفر، تسلیت‌احمقانه، رمق‌نداشتن، بازنکردن در و...» در سطرهای آغازین داستان همگی از سرشت اخلاقی شخصیت و... حکایت دارد. این نوع بیان، بخش مهمی از توصیف است که حتی در

جزئیات فیزیکی و... تجسم یافته است: «مثل روزهای گذشته، در را باز نمی‌کرد. رمقی نداشت برای تسلیت احمقانه‌ای که می‌خواستند به او بگویند، هر که باشند، متنفر بود از تقلای از پیش قرار گذاشته شده‌شان تا او را مثل خودشان بکنند.» (مندنی پور، ۱۳۸۲: ۲۷).

گاه نیز توصیف ذهنی است. ذهنی بودن بدین معناست که نویسنده در ثبت و تشریح تصاویر و مناظر، ذهنیات، بینش و حالات روحی خود را دخالت دهد. مندنی‌پور هم در سطرهای آغازین این داستان از این شیوه بهره گرفته تا به زیبایی داستان بیفزاید. آوردن عبارت‌های آهنگین و موسیقی بخشیدن به جان کلام، قطعات ادبی زیبا و خیال‌انگیز و... که روح و جان مخاطب را صیقل می‌بخشد از این نمونه‌هاست: «این‌جا چه بادهای مرهمی دارد را، این‌جا زیر یخ آب‌هایش چه امنی دارد را، حق ندارد خراب کند!.. اگر آن سرو دست ناراضی را اینجا خاک‌کند، آن‌ها که گوشه کنارها خواب بوده‌اند، راه می‌افتند. دیگر سایه‌هایشان، روی پنجرهٔ اتاق خواب، لای لختی‌صنوبرها، توی آب‌های‌روان زیر یخ...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۲۷). از نگاه برخی پژوهشگران «تصویر ممکن است صرفا توصیفی واقعی از چیزی باشد و یا به زبان مجاز و با صورت‌های خیال چیزی را وصف کند. بدین معنی که چیزی را توصیف کند که عینا در صحنه داستان نیست؛ ولی در هر حال تصاویر واقعی باشند یا مجازی به یک اندازه حواس ما را متأثر می‌کنند.» (سلیمانی، ۱۳۷۰: ۳۸۲).

شروع با تک‌گویی

تک‌گویی صحبت یک‌نفره است؛ «خودگویی یا حدیث نفس یا حرف زدن با خود، یکی از انواع تک‌گویی و شگردی که شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا تماشاگرها و خواننده‌ها از نیات و مقاصد او باخبر شوند و در عین حال با روایت احساسات و افکار شخصیت، به پیش‌برد عمل داستانی کمک می شود. خودگویی در تئاتر و نمایشنامه است.» (میرصادقی، ۱۳۹۸: ۲۷۷). از دیدگاه کنی «گفت‌وگو، ذکر کلمات واقعی شخصیت‌ها خطاب به یک‌دیگر در داستان بوده و فن روایت همان روش‌های نقل داستان است.» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۳). در داستان «شرح افقی جدول» این نحوهٔ بیان به شکل تک‌گویی نمایشی است که به آن دراماتیک مونولوگ گفته می‌شود. در این شیوه مندنی پور از همان ابتدای داستان صحبت تک‌نفره‌ای را آغاز کرده که مخاطبش معلوم است. چون فرد مورد خطاب او از پیش، مشخص و تعیین شده است. با این طرز بیان روشن می‌شود که مندنی‌پور چه صحبتی را با چه کسی در

میان گذاشته است. او به شخص مورد نظر خود می‌گوید سهمم را از رنجی که برایت کشیده‌ام به من بده و از من پرس‌وجو نکن چه چیزی را از تو می‌خواهم. در این مونولوگ مرجع ضمیر نمایان است و صدای بلند نویسنده که برای بیان موضوع خاص به مخاطبی خاص است شنیده می‌شود: «سهمم را از رنجت به من بده، و از من نپرس چه می‌خواهم و چگونه همه جا می‌بینیمت...» (مندنی‌پور، ١٣٨٢: ٤٤). در کارکرد این ابزار باید پرسید آیا مخاطب مندنی‌پور در خود داستان نهفته یا بیرون از داستان است. در این روش تشخیص نهایی بر عهدهٔ خوانندهٔ کنجکاو است تا در تصمیم‌گیری‌های داستانی دخالت کرده و سهم و مشارکت خود را در پیش‌برد داستان تعیین نماید که خود شیوه‌ای مدرن است. با این روش خواننده کنجکاو با خواندن سطرهای آغازین می‌تواند تشخیص دهد که راوی در کجاست و در چه زمانی زندگی می‌کند و طرف صحبت او چه کسی است: «چنگگ‌های فولادی که خاکستر و نخاله و استخوان آدم جابه‌جا می‌کنند با هم دیده‌ایم. اولین دستی که در آوردند، با هم دیده‌ایم. پس خواهی نخواهی، من و تو اولین باهممان را بوده‌ایم.» (همان). با به‌کارگیری این شیوه مندنی‌پور تلاش کرده است حرف‌های خود را با مخاطب ناشناسی در میان بگذارد. فرم آغازبندی او به نوشته‌های آلبرکامو در سقوط شباهت دارد. او مانند هنر پیشه‌ای که صحنه‌ای از تئاتر را به نمایش گذاشته است با مخاطبش صحبت می‌کند و خواننده با خواندن همین مونولوگ‌ها است که به هویت اصلی مخاطب پی می‌برد. در تشخیص و تمایز سه شیوه تک‌گویی «درونی، نمایشی، حدیث نفس» میرصادقی معتقد است: «در تک‌گویی‌نمایشی کسی مخاطب قرار می‌گیرد، حال آن‌که در تک‌گویی‌درونی هیچ‌کس مورد خطاب نیست و خواننده غیرمستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد.» (میرصادقی، ١٣٧٦: ٤١٤).

شروع با شخصیت‌پردازی

به سخن صاحب‌نظران «اشخاص ساخته شده‌ای «مخلوقی» را که در داستان، نمایشنامه و فیلمنامه ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. مخلوق ذهن نویسنده ممکن است همیشه انسان نباشد و حیوان، شیء و چیز دیگر را نیز شامل شود.» (میرصادقی، ١٣٧٦: ٢٩٩). از دیدگاه کنی «پیرنگ نتیجهٔ انتخاب‌های نویسنده بوده و مصنوعی است و اصولا در زندگی واقعی پیرنگی وجود ندارد، بلکه از تحمیل شکل بر تجربه‌ای که خود اساسا فاقد شکل است پیرنگ حاصل می‌شود اما اگر خواننده بخواهد با این مفاهیم در باره شخصیت داستان فکر کند آن‌را مشکل‌تر

می‌یابد. زیرا اگر پیرنگ‌ها در زندگی نباشند مردم هستند و ما اغلب مایلیم که در ادبیات داستانی شخصیت‌ها شبیه مردمی باشند که در زندگی می‌شناسیم.» (کنی، ۱۳۸۰: ٤٥-٤٦). با این شرح در *آوای نیمهٔ شب چکه‌ها* آغازبندی داستان با شخصیت‌پردازی است. عناصری مانند شخصیت و حادثه ارکان قالب سنتی داستان را تشکیل می‌دهند. در این فرم قدیمی محوریت بر این دو اصل بنا نهاده شده و ضرورت و اهمیت آن در داستان نفی شدنی نیست. در این داستان مندنی‌پور از عنصرشخصیت بهره گرفته است. مندنی‌پور در توصیف ویژگی‌های ظاهری و باطنی شخصیت‌های داستانی اشاره به شخصیتی داشته است که هرگز نمی‌میرد و از مرگ سهمی ندارد. حتی به گفتهٔ پزشک اگر سنگ هم باشد از این درد تا صبح متلاشی خواهد شد و دچار بیماری سخت و لاعلاجی است. در سطرهای بعدی شخصیتی به نام مرد زلال را به داستانش افزوده است. مرد زلالی که بیاید زن نمی‌میرد و باز هم چشم‌هایش را باز می‌کند. شخصیت زن و مردی که حوادث از همان ابتدا حول محور آن‌ها می‌چرخد شخصیت‌های اصلی داستان است: «نمی‌مرد. انگار سهمی از مرگ نداشت... به دلش افتاده بود که اگر این روز صبح هم، مرد زلال بیاید، زن نمی‌میرد و باز هم چشم‌هایش را باز می‌کند. شب قبل، پرستار برایش خبر آورده بود که پزشک بخش گفته سنگ هم باشد. از این درد، دیگر تا فردا صبح متلاشی می‌شود. چه برسد زنی با...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۸٤). کنی معتقد است: «در شخصیت‌پردازی میزان واقع‌نمایی خصوصیت مهمی است. در بهترین حالت مفهوم واقع‌نمایی به معنی شبیه زندگی بودن است. پس وقتی می‌گوییم یک شخصیت باید واقع‌نما و شبیه زندگی باشد دقیقا منظور ما این نیست که محدودیت جدی بر قدرت خلاقهٔ نویسنده تحمیل شود. پس باید آگاه باشیم و بپذیریم بین شخصیت‌های داستانی و انسان واقعی شباهت و تفاوت‌هایی وجود دارد.» (کنی، ۱۳۸۰: ٤٦-٤٧). در داستان «آوای نیم شب‌چکه‌ها» این ویژگی برجسته و آشکار است. او خصوصیات دیگری نیز برای معرفی شخصیت‌های داستانش قائل است که شناخت دقیق آن‌ها از طریق توصیف‌های ظاهری و باطنی برای خواننده میسراست. مانند مرد زلالی که پالتوی سیاه برتن برهنه‌اش، ساعت ده در مرز پیاده‌روی آن طرف خیابان ایستاده بود و معلوم نبود به کدامیک از پنجره‌های همان طبقه زل زده است. از نگاه کنی: «هر چند انسان در زندگی واقعی آزاد است اما شخصیت داستانی هرگز نمی‌تواند کامل آزاد باشد زیرا بخشی از یک کلیت هنری است پس باید در خدمت و احتیاجات این کلیت باشد. بنابراین یکی از تکالیف اصلی نویسنده

خلق شخصیت‌هایی آزاد در داستان است چون شخصیت باید نسبت به وظیفه خود آزاد باشند.» (کنی، ۱۳۸۲: ٤٨). در این داستان نیز مندنی‌پور شخصیت‌هایی را خلق کرده است که علاوه بر واقع‌نمایی نسبت به مسئولیت خود آزاد و رها هستند نه از آن وجهی که داستان نتواند به وحدت برسد و رهاشدگی بی‌حد و حصر باشد. شخصیت‌هایی که در این داستان شبیه‌سازی شده است از نوع گرد یا پیچیده هستند. چون به زندگی معمولی بیش‌تر شباهت دارند و انسان‌ها در زندگی عادی و روزمره، رفتار ساده‌ای ندارند و فراهم‌کردن فهرستی از شخصیت‌های پیچیده بی‌معناست. شخصیت پیچیده، بیش‌تر از شخصیت ساده واقع‌نماست به این دلیل که انسان واقعی را نمی‌توان در یک فرمول گنجاند. از سویی خلق شخصیت پیچیده، مهارت ادبی زیادی می‌طلبد و از جهات مختلف مشکل‌تر از شخصیت ساده است. زن بیمار و مرد زلال هم شخصیتی چندلایه و پیچیده دارند. روش توصیف شخصیت در آغازبندی این داستان روش قرینه‌ای است. به این شکل که شخصیت را با کلماتی که در باره‌اش آورده شده است می‌شناسند. توصیف شخصیت زنی که هرگز از مرگ سهمی ندارد پیوسته با الفاضی که مناسب اوست این نتیجه را به خواننده می‌دهد که نویسنده قصد ارائه مطلبی را دارد. باید توجه کرد که نشان دادن شخصیت فقط بخشی از کار نویسنده است. او باید به گسترش و نشوونمای شخصیت هم علاقه‌مند باشد. گسترش اهمیت ویژه‌ای در داستان دارد اما نشو و نما گذشت زمان را در خود دارد. از نگاه کنی: «در بحث انتخاب شخصیت کافی نیست که نویسنده انسانی را مشاهده کند و بر اساس آن شخصیتی خلق نماید. بلکه ضرورت قراردادن شخصیت در کلیت اثر هنری باید به گونه‌ای باشد که داستان‌نویس از علایق و انتخاب‌های خود بگذرد و تعدادی را به خاطر دیگران و... قربانی کند.» (کنی، ۱۳۸۲: ٤٨).

شروع با سطرهای پایانی

شروع با سطرهای پایانی نوع دیگری از آغازبندی داستان است. این شیوه از آغازبندی یکی از روش‌های نویسندگان پست مدرن است. در این روش بعد از اتمام، سطرهای پایانی داستان در آغاز داستان آورده می‌شود که شکلی از بیهودگی و تسلسل را به نمایش می‌گذارد. همان‌طوری که از نامش پیداست چرخش یا دوران نوعی تسلسل است که مخاطب را با شگردی خاص در دام انداخته و با خود همراه می‌سازد و با این‌که مخاطب آگاه است در این دام افتاده اما با میل و رغبت در این بیهودگی سهیم می‌شود و مشارکت فعال دارد. چون این

عمل برایش تنوع و تازگی دارد و لذت‌بخش است. در داستان «میعادگاه مرغ قصاب» مندنی‌پور از این شیوه برای آغازبندی داستان استفاده کرده است. توجه و تاکید او از همان سطرهای آغازین بر آن است که عبارتی را که باید در پایان داستانش بیاورد و جمله پایانی اوست در همان ابتدای داستان به خواننده گوشزد و تاکید کرده است. مانند بترسید از پسربچه‌هایی که مجاب نشده‌اند! بترسید...! برای توجه بیش‌تر در سطر دوم دوباره تاکید دارد: «اما من این طور شتابان، با این جمله نباید شروع کنم، چرا که این هشدار آخر من است...» (مندنی پور، ۱۳۸۲: ۱۰۳). باید گفت هدف از تاکید از همان ابتدای داستان ضرورت و اهمیتی است که این موضوع برای نویسنده دارد. در تاکید رخدادها کنی معتقد است: «کار نویسنده این است که نه تنها رخدادهای خود را به ما معرفی کند. بلکه اهمیت نسبی این حوادث را نیز بیان نماید. یعنی او باید بر آن‌چه در داستان اهمیت اولیه و اساسی دارد تاکید نماید...» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۳۰). در خوانش این داستان می‌توان نتیجه گرفت مندنی پور از همان ابتدا قصد ارائه فرم جدید را داشته است. هدف او سخره‌گرفتن و پشت‌کردن به قوائد و ساختار کلاسیک داستان است. چرخش‌دادن و جابه‌جایی پایان با آغاز و بالعکس نوعی بازی‌های لفظی و زبانی است و ارائه فرم جدیدی از نوشتار است که مندنی‌پور در این داستان بهره گرفته است. جذابیتی که مندنی‌پور با ارئه تکنیکی جدید برای داستانش ایجاد کرده برای مخاطب لذت‌بخش و شیرین است چون این روش باعث شده خواننده به صورت داوطلبانه در این بیهودگی سهیم و شرکت داشته باشد و در دنبال‌کردن حوادث داستان میل و رغبت نشان دهد که همان تعلیق و کشش داستانی است. در بحث شروع‌بندی این داستان خانم عاطفهٔ بویری نیز در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود به این یک نمونه اشاره داشته است. (ر.ک: بویری، ۱۳۹۷: ۹۹).

شروع مستندگونگی

آغازکردن داستان با تاریخی مستند، زمان و مکانی خاص مستندگونگی است. در این شیوه نویسنده تلاش می‌کند با کنار هم‌گذاشتن تعدادی از اسناد تاریخی، اسامی مکان‌ها و.... ارجاعاتی را در ابتدای داستان داشته باشد که هدفش آگاهی‌دادن به خواننده در بارهٔ حقیقتی که در تاریخ ذکر شده اتفاق افتاده است. این شیوه از آغازبندی در داستان«آبچلیک‌ها» قابل مشاهده است. در این داستان مندنی‌پور با آوردن حوادث و رویدادهایی که تاریخ و زمان آن به صو.رت دقیق مشخص است حقیقت‌مانندی را بیش‌تر کرده و بر راستی و درستی رویدادهای و اتفاقات

آن صحه گذاشته است. ارائه این تکنیک باعث شده مخاطب احساس کند که نویسنده به او دروغ نمی‌گوید و او را در دام بازی‌های لفظی، زبانی و... که شگردهای جدیدی در نوشتار بوده مشغول نساخته است. از نگاه خواننده وقتی اسنادی کنار هم قرار می‌گیرند مخاطب به واقعی بودن آن‌ها اندیشیده و با میل و رغبت می‌پذیرد که حقیقتی را قرار است دنبال کند و در دام شیوه‌های نویسندگی نیفتاده است. این انگیزه شوراشتیاق او را برای دنبال‌کردن وقایع داستان بیش‌تر کرده و این عمل تعلیق و کشش داستانی است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «روزی از روزها که یک روز پاییزی بود، و یک سه‌شنبه روز پاییزی بود، صبح زود، دخترک و پسرک را پهلوی هم‌گذاشتند. پدر پسر و مادردختر نگران‌بودند، ولی ناچار بودند و آن‌ها را در آپارتمان مادر و دخترک که طبقه دوم یک ساختمان بلند بود، پهلوی هم گذاشتند. و چون پدر و مادر نگران بودند، قرارشد هر یک ساعت به آن‌ها زنگ بزنند و احوالشان را بپرسند. بعد، ساعت شش و نیم پسرک گفته‌بود...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ١٤٥). در ادامهٔ این روش ابزار گفت‌وگو نیز تلفیق یافته و به کمک مصالح دیگر آمده و به جذابیت داستان افزوده است. لذا ترکیب مستندگونگی با گفت‌وگو علاوه بر محاسن زیاد به پیش‌برد طرح داستانی نیز کمک کرده است. کنی در استفاده از گفت‌وگو معتقد است: «گفت‌وگو همیشه بخشی از کلیتی بزرگ‌تر یعنی داستان است، اگر خوب بیازمائیم مطالبهٔ طبیعی بودن، بدون در نظر گرفتن طرح کلی تبدیل به مطالبه نامتجانس و بی‌انسجامی داستان می‌شود.» (کنی، ۱۳۸۰: ١٣٦). البته شیوهٔ مستندگونگی معایبی هم دارد. چون داستان به سمت گزارش‌نویسی سوق داده می‌شود و از حالت داستانی خارج می‌گردد. برای پوشش این خلاء نیاز است که نویسنده از تخیل بهره بگیرد که این روش در داستان ***آبچلیک‌ها*** اتفاق افتاده است. مندنی‌پور با بهره‌گرفتن از تخیل قوی که ابزار اصلی و شگرد خاص اوست متن را از گزارش‌نویسی دور کرده است. برای رفع عیوب مندنی‌پور محتاطانه از ابزارهای دیگری نیز بهره گرفته که عبارتند از گفت‌وگو، توصیف و صحنه است. در این تکنیک نحوهٔ به‌کارگیری عناصر طوری است که با تلفیق کیفیت کارمطلوب‌تر و داستان جذاب‌تر می‌شود اما نویسنده باید بسیار محتاطانه عمل نماید چون تلفیق ابزاری از دشوارترین شیوه‌های آغازبندی است.

شروع ترکیبی

شروع ترکیبی بدین معناست که «نویسنده ممکن است، داستانش را با جملاتی از صحنه یا

دورنما شروع کند. هر یک از این دو روش محاسن مربوط به خود را دارند. آغاز با صحنهٔ نمایشی، به خاطر مشخص، ملموس و پر روح بودن، احتمالا بیش‌تر توجه خواننده را به خود جلب می‌کند ولی فن فراخ‌منظر یا دورنمایی به خواننده امکان می‌دهد که زمان و مکان داستان را دقیقا بداند و زمینه را برای اعمال ویژهٔ بعدی فراهم آورد.» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۲۷). در داستان «پوست متروک مار» مندنی‌پور از ترکیب سه ابزار لحظه‌پردازی، گفت‌وگو و توصیف در آغازبندی استفاده کرده است. در این شیوه که از سطرهای آغازین داستان پیداست پویایی و حرکت به داستان دمیده شده و همه چیز رو به جلو پیش رفته است. یکی از عوامل استفاده از این ابزار شناخت دقیق نویسنده از مصالح داستانی است. کشیدن زن و پسرهای دوقلو از خانه و هل‌دادن آن‌ها کنار دیوار کاهگلی حرکت‌هائی است که در آغازبندی این داستان وجود دارد و در اصطلاح داستان‌نویسی به آن لحظه‌پردازی گفته می‌شود. معمولا تلفیق این دو ابزار لحظه‌پردازی و توصیف توامان است زیرا توصیف به تنهائی باعث ایستایی و سکون داستان شده و حرکت داستان را می‌گیرد. کنی هم معتقد است: «توصیف در داستان عنصر نسبتا ابستایی است چون داستان را متوقف می‌کند.» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۲٤). ترکیب دو ابزار لحظه‌پردازی و توصیف باعث شده تا معایب و خلأ استفاده از شیوهٔ تک‌ابزاری نیز جبران گردد و حتی به کیفیت و کارآمدی آن کمک کند. در استفادهٔ مطلوب از ابزار توصیف مندنی پور از حواس پنج‌گانه بهره گرفته تا به زیبایی هر چه تمام محیط را شرح دهد که همان توصیف عینی است. در توصیف عینی که از عنوانش پیداست نویسنده هر آن‌چه را که با چشمان خود می‌بیند آن‌را به تصویر می‌کشد در اصل ادارک نویسنده در خلق تصاویر دخالتی ندارد: «آفتاب تموزی، تیغه هایی بنفش داشت. و باد، غبار می پاشید به میدان وسط روستا. به همین زودی، مجسمه های گلی، نیم حلقه دور اسیرها جمع شده بودند.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۷٦). در تشخیص و تمایز این دو ابزار باید گفت تفاوت در حرکت است. در توصیف نویسنده تصاویر ثابت را نشان می‌دهد که مانند عکس‌برداری است اما در لحظه‌پردازی نویسنده مانند دوربین فیلم‌برداری عمل‌شخصیت‌ها، گفت‌گوها و حرکت اشیاء را به نمایش می‌گذارد. به بیانی دیگر «با توصیف به خواننده نشان می‌دهد که شخصیت‌ها یا اشیاء چه شکل و قیافه‌ای دارند یا دچار چه احساساتی هستند و اشیاء و شخصیت‌ها در کجا و چه حالتی قرار گرفته‌اند اما در لحظه‌پردازی به خواننده

نشان می‌دهد که شخصیت‌ها چه عملی را انجام می‌دهند و یا چه می‌گویند و اشیاء چگونه حرکت می‌کنند.» (اسماعیل‌لو، ۱۳۸۳: ۱۲۱).

گفت‌وگو نیز دیگر ابزاری است که مندنی‌پور با تلفیق دو ابزار دیگر توانسته با آن به جذابیت داستانش بیفزاید. با ادغام و تلفیق این روش با دو ابزار پیشین اولا اطلاعات لازم را به خواننده داده می‌شود ثانیا گفت‌وگو تنش‌های عاطفی را از همان ابتدای داستان برملا می‌سازد ثالثا طرح و پیرنگ داستان را با آن پیش می‌برد که هرسه وظیفه برعهده این عنصر مهم داستانی است. بدون گفت‌وگو جهان معنا و مفهومی ندارد با این که داستان خود طبیعی نیست و شکل مصنوعی دارد اما گفت‌وگوی شخصیت‌های داستانی منافاتی با آن ندارد. تقریبا متجانس و هماهنگ است و بخش بزرگی از کلیت داستان را تشکیل داده است. در استفاده از این شروع‌بندی نوربخش‌رضائی می‌گوید: «نگارش چنین شروعی که همه عناصر را به خوبی در دل خود جای دهد نیاز به مهارت و ممارست بسیار نویسنده دارد، می‌توان گفت این شیوه محتاطانه‌ترین شیوه که نویسنده در آغاز روایت خود به کار می‌گیرد تا خواننده را جذب کند.» (نوربخش رضائی، ۱۳۹۷: ٢٤).

شروع با رمزو راز

در این شیوه از آغازبندی ذهن مخاطب فعال و درگیر است و به کشف معماهای داستانی می‌پردازد که همان شرکت‌دادن خواننده در تصمیم‌گیری‌های داستانی است. این آغازبندی مخاطب را در موقعیتی قرار می‌دهد که هر لحظه احتمال وقوع اتفاقی است به طوری که مخاطب اصلا از آن مطلع نیست و آگاهی ندارد. کنی معتقد است: «آغاز داستان با هر درجه از ارزش و اعتبار، به ندرت حاوی واقعیت‌های داستان است. وضعیت آغازین داستان باید دارای نوعی صراحت باشد تا گسترش آن امکان‌پذیر گردد وگرنه داستانی در میان نخواهد بود. لذا وضعیت آغازین داستان باید حاوی عنصر مخفی و یا آشکار بی‌ثباتی باشد.» (کنی، ۱۳۸۰: ۲۸). با این توضیحات باید گفت در سطرهای آغازین داستان «انعقاد ترسناک زمان» چه شواهد بی‌ثباتی آشکار یا پنهانی را می‌یابیم؟ روشن است که کابوس‌ها آرام و قرار برای نویسنده نگذاشته است. به گفتهٔ نویسنده این کابوس‌ها بدون این‌که نویسنده بخواهد از در و دیوار حتی اگر راهی پیدا کردند از شیر آشپزخانه به درون خانه چکه کرده‌اند تا دوباره به سراغ نویسنده بیایند. در این بند عناصر مبهم که عامل بی‌ثباتی و معماگونگی است بسیار زیاد هستند که نمونهٔ

آن عبارتند از زنان سیاهپوش که لمسشان مرگ است... از دستم، رهاشدن دست کودکم، و سقوط به پرتگاه... سپس، ترکیدن ناگهانی صدای خمپاره صدوبیست توی جمجمه، یادگار صبح‌های جبههٔ غرب... سپس، زلزله رودیار. در آغازبندی یا بند اول این داستان تصاویری شاعرانه ارائه شده است اما برخی جزئیات آزاردهنده و معماگونه که قابلیت شناسائی و کشف دارند وجود دارد که خواننده را از بی‌ثباتی وضعیت آگاه می‌کنند. البته این آگاهی با روند و پیشرفت داستان وضوح بیش‌تری می‌گیرند و دقیق‌تر می‌شود تا این‌که در ادامهٔ داستان خواننده آگاهی پیدا می‌کند که کدام یک از عوامل بی‌ثباتی تهدید واقعی را به وجود آورده است و این تهدید چه اشکالی به خود گرفته است. کشف این رمز و رازها و روشن شدن این مسائل زمانی است که خواننده از آغاز داستان به میانه رسیده باشد که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «کابوس‌ها قرار نمی‌گذارد و در نمی‌زند. و کابوس اگر از در و دیوار دوست نداشته باشد، با قطره‌ای از شیر آشپزخانه چکه می‌کند به خانه؛ و حلول که کرد به خانه، متصرف نمی‌داند خودش را، که برگشته است به ملک متروکش، با نگاهی مرموز به اندیشه‌ها و نقشه‌های خاموش گذشته‌ای دور؛ خیلی شبیه به بازگشت به بلندی‌های بادگیر.» (مندنی‌پور، ١٣٨٢: ١٩٤). برای کشف این رمز و رازها و کابوس‌هائی که مندنی‌پور را آزار می‌دهند نیاز به شناخت و رمزگشائی از رمزگان‌ها است. برای خواننده هوشیار این سوال پیش می‌آید که چه کابوس‌هائی باعث آزار و اذیت مندنی‌پور شده است؟ جواب این سوال همان کشف معمایی است که نویسنده به دنبال آن است. البته این شیوه از آغازبندی پیچیده و برای خواننده سخت و دشوار است. برای پیش‌گیری از این خلاء مندنی‌پور سرنخ‌هائی هر چند اندک در بین سطرهای داستان قرار داده که کار خواننده را کمی سهل و آسان کرده است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «با نگاهی مرموز به اندیشه‌ها و نقشه‌های خاموش گذاشته‌ای دور؛ خیلی شبیه به بازگشت به بلندی‌های بادگیر.» (مندنی‌پور، ١٣٨٢: ١٩٦). برای آگاهی بیش‌تر از دلالت‌ها و رمزگان‌ها خواننده باید رمان بلندی‌های بادگیر را که نوشتهٔ امیلی برونته است به دقت مطالعه کرده تا به درون‌مایهٔ اصلی این داستان پی ببرد که منظور نویسنده از طرح کردن آن، چه بوده است. در کیفیت استفاده از رمزگان دیبل معتقد است: «رمز و راز باید ارزش کشف‌کردن داشته باشد، روی موقعیت فعلی تاثیر بگذارد و اهمیت آن در متن زیاد باشد.» (دیبل، ١٣٩١: ٢٢٥).

شروع با گفت‌وگو

از دیدگاه کنی «ذکر کلمات واقعی شخصیت‌ها خطاب به یک‌دیگر در داستان گفت‌وگو است. گفت‌وگو همان تصویر، وسیله‌ای برای ارضا نیاز خواننده به محسوس و عینی بودن است.» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۳۲-۱۳۳). در آغازبندی داستان «تعلیق ناباوری» نیز مندنی‌پور از این ابزار بهره گرفته است. در بررسی تصویر و زبان تصویر این نکته ضروری است که پدیده‌ها چه ظاهری دارند. بو، مزه، صدا و احساس آن‌ها چگونه است توصیف می‌تواند مطالب خوبی در اختیار خواننده بگذارد اما بهترین شیوه، چگونگی حرف‌زدن و گوش‌دادن به حرف‌های شخصیت است. در داستان «تعلیق ناباوری» گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان از سطرهای آغازین با اتفاقی همراه است. شخصیتی که طرف گفت‌وگوست می‌ترسد که او جوری به آخر خط رسیده باشد. چون کم‌حرف می‌زند ولی توی چشم‌های مظلومش یه تصمیم قاطعی هست. تاکید دارد قاطع‌تر از مرگ چی می‌تونه باشه؟ دلیل بحران‌آفرینی و کشمش شخصیت‌ها از همان سطرهای آغازین نوع فشاری است که به شخصیت وارد شده و داستان را از بی‌روحی و بی‌حسی خارج کرده است: «من می‌ترسم، او یه جوری به آخر خط رسیده. دیگه خیلی کم‌حرف می‌زنه، ولی توی چشم‌های مظلومش، یه تصمیم قاطعی هست. تو از بس با بدن آدما سرکار داشتی، به حسشون اعتنات نمی‌شه. فقط همین یه بار فکرش ر بکن که تو چشم‌های یه زن درمونده عاشق، وقتی یه تصمیم قاطعی هس، قاطع‌تر از مرگ چی می‌تونه باشه؟» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۵۸). گفت‌وگو علاوه بر ارضاء و نیاز به عینی، مشخص و محسوس بودن کلام باید ابزار مهمی در جهت آشکارکردن شخصیت باشد که این ویژگی از ابتدای داستان ملموس و عینی است. این اصل که گفت‌وگو شخصیت را آشکار کرده یا شخصیت نحوهٔ گفت‌وگو را تعیین می‌کند ملاک اصلی نیست اما باشنیدن حرف‌های شخصیت می‌توانیم آن را بهتر بشناسیم خیلی مهم است. باید گفت میان شخصیت و گفت‌وگو باید تناسب و سازگاری باشد که در این داستان آشکار و نمایان است و خواننده متقاعد می‌شود جملات و مطالبی که از زبان شخصیت‌های این داستان جاری بوده متجانس و هماهنگ با اوست. کنی هم معتقد است: «کمترین چیزی که می‌توان انتظار داشت، این است که هیچ شخصیتی در یک داستان، کلماتی به زبان نیاورد که مطلقا با شخصیت او تجانس و سازگاری ندارد.» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۳۵). از طرفی وظیفهٔ اصلی گفت‌وگو در داستان دادن اطلاعات و ترکیب شخصیت با عمل است. در این داستان مندنی‌پور با دادن اطلاعات ظاهری و رفتاری شخصیت سارا او را به صورت غیرمستقیم

معرفی کرده است. در سطر اول داستان ویژگی‌های رفتاری سارا مانند: «به آخر خط رسیدن، کم‌حرف زدن، توی چشم‌های مظلومش تصمیم قاطعی بودن، درمونده و عاشق بودن، ته چشم‌هاش ناله ضعیف کمک خواستن»، همگی آگاهی‌دادن و افشای اطلاعات دربارهٔ شخصیت داستان است. حنیف در این باره می‌گوید: «برای نوشتن گفت‌وگو نویسنده باید به گنجینهٔ لغات شخصیت‌ها، جایگاه اجتماعی آنان، روان‌شناسی، جغرافیا وحتی زمان و... شخصیت های مورد نظر دقت کند.» (حنیف، ١٣٧٩: ١٦٤). البته گفت‌وگوی واقعی به معنی شرح کامل جزئیات نیست همان‌طوری که در زندگی روزمره تعداد کمی از مردم منظورشان را خیلی روشن و واضح بیان می‌کنند. در داستان *تعلیق ناباوری* هم این شیوه از همان سطرهای آغازین داستان مطرح است. جمله‌ها و عباراتی که مندنی‌پور برای آغازبندی داستان انتخاب کرده از میان واژگان درهم و برهم نیست گزینشی است که منظور نویسنده را به خواننده منتقل کرده است. وستلند هم می‌گوید: «گفت‌وگو باید هم متناسب با شخصیت گوینده باشد و هم با شرایطی که او در آن به سر می‌برد، جور در بیاید همچنین لازم است که گفتگو مطلبی را در باره گوینده فاش کند و نیز باز گوینده واقعیتی در بارهٔ او ، برای خواننده باشد. (ر.ک: وستلند، ١٣٧١: ١٤٦).

شروع با صحنه

زمان و مکان را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند. از دیدگاه کنی: «حادثه در مکان و زمان رخ می‌دهد. آن عنصر ادبیات داستانی که نشان می‌دهد حوادث در کجا و چه موقع اتفاق می‌افتند. عنصر موقعیت یا صحنه، زمان و مکان داستان نامیده می‌شود.» (کنی، ١٣٨٠: ٧٣). این آغازبندی در داستان ***ارباب کلمات*** قابل مشاهده است. باید گفت صحنه نمایشی یا فراخ منظراست. ویژگی‌هایی که در این آغاربندی وجود دارد فراخ‌منظر بودن را اثبات می‌کند اولا اعمالی را که در ابتدای داستان رخ داده در زمان کوتاه نیست بلکه نتیجهٔ آن به زمان درازی موکول شده است مانند: «به او گفته شده بود که پس از فتح هواپیما، کوچ خواهند کرد مانند پروانه‌هایی که هزاران کیلومتر بر فراز اقیانوس مهاجرت می‌کنند.» (مندنی پور، ١٣٨٢: ١١٤). قرار بوده است هزاران کیلومتر بر فراز اقیانوس مهاجرت کنند. این نسبت طولانی با زمان یکی از ویژگی‌های صحنهٔ فراخ منظر است که در این داستان وجود دارد. از طرفی در نقل قول‌ها مندنی‌پور اعمالی را که در سطرهای آغازین داستان رخ داده در جمله‌ای آن را بیان کرده است اما در صحنهٔ نمایشی این‌گونه نیست. ثالثا چارچوب فیزیکی آستانه یا درگاه داستان به

وضوح بیان نشده است و این چارچوب جنبهٔ عام دارد یعنی به طور کلی وطن را شامل شده است مانند فهمیده بود که یقین رو سوی وطن دلتنگ پرواز خواهند کرد. لذا برای شناخت فراخ منظر بودن این صحنه به نقل قول‌هایی با واسطه اشاره شده است که شناخت راوی آن برای خواننده ممکن نیست اما به طور اجتناب‌ناپذیری حوادث را در یک دوره طولانی به صورت فشرده در یک بند یا پاراگراف آورده است. از دیدگاه کنی: «نویسنده ممکن است، داستانش را با جملاتی از صحنه یا دورنما شروع کند. هز یک از این دو روش محاسن مربوط به خود را دارد. آغاز با صحنهٔ نمایشی، به خاطر مشخص و ملموس و پرروح بودن، احتمالا بیش‌تر توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. ولی فن فراخ منظر اغلب از امتیاز وضوح و روشنی برخوردار است.» (کنی، ۱۳۸۰: ۱۲۷). از وظایف صحنه خلق فضای داستانی است. فضای داستان را هوایی می‌دانند که خواننده در آن تنفس می‌کند القای اسرارآمیز بودن از همان سطرهای آغازین داستان انتظارات خواننده است یا بخشی از اتمسفر یا هوایی است که خواننده در ورود به داستان پیدا می‌کند. ایجاد صحنه باید عامل پویایی در داستان باشد و باید واضح و روشن کند به معنای زمینه‌ای ایستا در داستان عمل نکرده است. این عنصر می‌تواند بر حوادث و رویدادهای داستان تاثیر بگذارد و خودش هم از آن تاثیر بگیرد. باید گفت صحنه یا موقعیت به عنوان نقطه‌ای در زمان و مکان قابل گسترش است. در بحث انتخاب نوع صحنه یا موقعیت، مندنی‌پور برای داستان «ارباب کلمات» موقعیتی بی‌طرف انتخاب نکرده است بل‌که موقعیتی معنوی را برگزیده است منظور از صحنهٔ معنوی ارزش‌هایی است که در صحنه‌های فیزیکی تجسم یافته و شکل و نمود پیدا کرده‌اند یا به صورت تلویحی به آن‌ها اشاره شده است. من باب مثال در این داستان عناوینی از مکان و زمان آورده شده است که بلافاصله بعد از دیدن آن‌ها ارزش‌های آن نیز در ذهن خواننده مجسم و تداعی شده است که نمونه‌ها را مشاهده می‌کنیم: «جادهٔ فیلسوفان، رواقیان، خمره فیلسوفان، معجوی دستفروشان بغداد، کاخ مرمرین، مرموزتر از معابد متروک کویرها، پارک شهری کشوری سوم...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۱٦). وظیفه صحنه از دیدگاه کرس: «صحنه شروع داستان کوتاه، نباید فشرده باشد. در واقع نباید صحنه‌ای باشد که هیچ چیز در آن تغییر نکند؛ زیرا وظیفه صحنه شروع، نشان دادن وضعیت اولیه است و هر چه که در اطلاعات اولیه ما از استان تغییر به وجود آورد، باید آورده شود؛ پس صحنه شروع باید نمایشی باشد.» (کرس، ۱۳۹۱: ٤۳).

نتیجه‌گیری

در صفحات پیشین پس از بررسی اجمالی مقوله آغازبندی داستان، با بهره‌گیری از نظریات ویلیام پاتریک کنی آغازبندی داستان‌های کوتاه مندنی‌پور در مجموعهٔ آبی ماواری بحار تعیین و بررسی گردید. نتایجی که از این بررسی به دست آمد به قرار زیر است:

۱.مندنی‌پور برای شروع داستان‌های این مجموعه از ده ساز و کار متفاوت شامل کشمکش، توصیف، تک‌گویی، شخصیت‌پردازی، آغاز با سطرهای پایانی، مستندگونگی، ترکیبی، رمز و راز، گفت‌وگو، صحنه، استفاده کرده است.

۲.یکی از تأثیرات مهم این حجم از گونه‌گونی در شگردهای شروع داستان این مجموعه، خروج از یک‌نواختی است.

۳.تأثیر دیگر مهم گونه‌گونی در شگردهای شروع داستان در این مجموعه، تنوع، تازگی و جذابیت داستان‌های این مجموعه است که تعلیق و کشش را نیزهمراه داشته است.

٤.در میان این شیوه‌ها، شروع با توصیف بالاترین کارکرد را به خود اختصاص داده و در مرتبهٔ دوم ابهام و پیچیدگی بیش‌ترین کارکرد را داشته است که شاید بتوان علت اصلی آن را با تخیل قوی و تمایل نویسنده به تجربه کردن و آزمودن فرم‌های جدید، مرتبط داست.

۵.مندنی پور به منظور جلوگیری از ایستایی داستان ابزار توصیف را با اعمال شخصیت‌های داستانی تلفیق کرده است تا داستان حالت پویا به خود بگیرد، جریان پیدا کند و از حرکت باز نایستد و صحنه‌ای جاندار خلق شود و خواننده تصور کند که داستان برای او اتفاق افتاده است مانند داستان «صنوبر و زن خفته، ارباب کلمات، پوست متروک مار،...»

٦.مندنی‌پور همچون کنی، لزومی نمی‌بیند به لحاظ زمانی آغاز داستان را ماجرای اصلی یا آغاز زندگی معرفی کند چون هدفش داشتن مصالح و ابزارهای بیش‌تر است همین عامل باعث آغازبندی‌های گوناگون داستان‌هایش شده، هر داستان با شیوه‌ای جدیدی آغاز می‌گردد. پس نمی‌توان نتیجه گرفت که آغاز داستان‌های این مجموعه در تمامی جزئیات مانند هم باشند چون منابع و عوامل بی‌ثباتی که وجود دارند با هم متفاوت هستند.

۷.طبق نظریهٔ ویلیام پاتریک کنی تمهید یا مقدمه‌چینی در بعضی از آغازبندی داستان‌های مندنی‌پور وجود دارد. او تصویری از یک یا چند موقعیت را در بعضی از داستان‌ها ارائه داده است که در آن موقعیت، منابع بی‌ثباتی وجود دارند که زمینهٔ کشمکش را از همان سطرهای

آغازین فراهم می‌کند این منابع بی‌ثباتی در این موقعیت‌ها گاه پنهان و گاه آشکار هستند. چون عناصری که در وضعیت اولیهٔ داستان به سمت بی‌ثباتی تمایل داشته‌اند در همان ابتدا به الگوی کشمکش تبدیل شده اند با این بیان که آغاز داستان که وضعیت اولیه و تعادل آن است باید بعد از آن به وسیلهٔ نیروهایی این آرامش به‌هم بخورد و وضعیت نامتعادل رخ دهد و در آخر به گره‌گشایی و تعادل ثانویه بینجامد اما در داستان‌هایی مانند «چکاوک آسمان خراش، میعادگاه مرغ قصاب» تعادل ثانویه داستان در آغاز اتفاق افتاده و بیان‌گر وضعیت نامتعادل هستند چون این داستان‌ها از مرحله دوم و سوم شروع شده‌اند.

۸.در بحث شروع با شخصیت، ویژگی‌هایی مانند واقع‌نمایی، شبیه زندگی بودن، آزادی، انتخاب، ساده یا مسطح، گرد و پیچیده بودن ملاک تحلیل بوده که در داستان « آوای نیمه شب چکه‌ها» قابل مشاهده است.

۹.در استفاده از ابزار گفت‌وگو نیز عینیت، طبیعی بودن، ارتباط گفت‌وگو با شخصیت، گزینشی بودن، ارتباط گفت‌وگو با سبک که ویژگی‌های اصلی گفت‌وگو است ملاک تحلیل قرار گرفته که در داستان *«تعلیق ناباوری*، آبچلیک‌ها، پوست متروک مار» نمود روشنی دارد. .

منابع

اخوت، احمد. (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

اسماعیل‌لو، صدیقه. (۱۳۸۱). *چگونه داستان بنویسیم*، تهران: نگاه.

بورونوف، رولان؛ اوئله، رئال. (۱۳۷۸). جهان رمان، ترجمه نازیلا خلخال، تهران: مرکز.

بیشاپ، لئونارد. (۱۳۸۲). *درس‌هائی دربارهٔ داستان‌نویسی به ضمیمهٔ مصاحبه با ایزاکسینگر و جوزف هلر*، ترجمهٔ محسن‌سلیمانی، تهران: سورهٔمهر.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳٦۸). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.

توماشفسکی، بوریس. (۱۳۸۵). «درونمایگان» نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

حنیف، محمد. (۱۳۷۹). *راز و رمزهای داستان‌نویسی*، تهران: مدرسه.

دیبل، انسن. (۱۳۹۱). *طرح در داستان*، ترجمهٔ مهرنوش طلایی، اهواز: رسش.

سالاری، مظفر. (۱۳۹۷). *گشایش داستان*، قم: طه.

سلیمانی، محسن. (۱۳۷۰). فن داستان نویسی، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: امیرکبیر.

کرس، نانسی. (۱۳۹۱). *شروع، میانه، پایان*، ترجمهٔ نیلوفر اربابی، اهواز: رسش.

کنی، ویلیام پاتریک. (۱۳۸۰). *چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم، تهران: زیبا.*

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۲). *آبی ماورای بحار*، تهران: مرکز.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷٦). *ادبیات داستانی*، تهران: سخن

میرصادقی، جمال. (۱۳۷٦). *عناصر داستان*، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال. (۱۳۹۸). *فرهنگ داستان‌نویسان: شیوه‌هایی روایت تشریحی داستان‌نویسی به ضمیمهٔواژه نامه اصطلاحات ادبیات داستانی*، تهران: فرهنگ معاصر.

وستلند، پیتر. (۱۳۷۱). *شیوه‌های داستان نویسی*، تهران: مینا.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹). *هنرداستان‌نویسی*، تهران: نگاه.

مقالات

بنی‌طالبی، امین، فروزنده، مسعود، صفری، جهانگیر، و صادقی، اسماعیل. (۱۳۹۹). بررسی آستانه‌های داستان در داستان‌های کوتاه بزرگ علوی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)*، ۱٤(۵۱)، ۱-۳۲. Doi:10.30495/dk.2022.690471

گودرزی نژاد، آسیه، کریمی، امیربانو، و فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۷). آغاز و پایان‌بندی در رمان تاریخی عشق و سلطنت. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۹(۳۱)، ۱۸۵-۲۰۲.

پایان‌نامه‌ها

بویری، عاطفه. (۱۳۹۷). *بررسی و تحلیل دو عنصرشروع و پایان‌بندی درداستان کوتاه فارسی؛ از انقلاب اسلامی تاپایان دههٔ ۸۰*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه شهیدچمران اهواز، ایران.

نوربخش‌رضایی، فریده‌السادات. (۱۳۹۵). *بررسی و تحلیل ساز و کارهای شروع در داستان کوتاه فارسی*، پایان‌نامهٔکارشناسی‌ارشد، دانشگاه گیلان، ایران.

References

Akhovat, A. (2012). *Story grammar*. Isfahan: Farda. [In Persian]

Bishop, Leonard (2012) *Lessons on story writing with an interview with Isaacsinger and Joseph Heller*. Trans. Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Mehr. [In Persian]

Boronov, R., Oeleh, R. (1999). *Jahan Roman*. Trans. Nazila Khalkhal, Tehran, Center. [In Persian]

Dibel, A. (2013). *Plot in the story*. Trans. Mehrnoosh Talai, Ahvaz: Resesh. [In Persian]

Hanif, M. (2000). *The secret of story writing*. Tehran: Madrasah. [In Persian]

Ismaillou, S. (2011). *How to write a story*. Tehran: Negah. [In Persian]

Kenny, W. P. (2001). *How to analyze fiction literature*, Tehran: Ziba. [In Persian]

Kers, N. (2012). *Beginning, Middle, End*. Trans. Nilofar Arbabi, Ahvaz: Resesh. [In Persian]

Mandanipour, S. (2012). *Blue Beyond Bihar*. Tehran: Center. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (1997). *Fiction*. Tehran: Sokhn. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (1997). *Story elements*. Tehran: Sokhn. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (2018). *The Culture of Storytellers: Ways of Descriptive Narration of Story Writing to the Appendix of the Glossary of Fictional Literature Terms*, Tehran: Contemporary Culture. [In Persian]

Propp, V. (1989). *Morphology of Fairy Tales*. Trans. Fereydon Badrei, Tehran: Tos Publications. [In Persian]

Salari, M. (2017). *The opening of the story*. Qom: Taha. [In Persian]

Soleimani, M. (1991). *The art of story writing*. Trans. Mohsen Soleimani, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Tomashevski, B. (2016). *"Introverts" of literary theory: texts from Russian formalists*. Trans. Atefeh Tahai, Tehran: Akhtaran. [In Persian]

Westland, P. (1992). *Ways of writing stories*. Tehran: Mina. [In Persian]

Yonsi, E. (2000). *Art fiction writing*. Tehran: Negah. [In Persian]

Articles

Banitalebi, A., Foroozandeh, M., Safari, J.,& Sadegi, E. (2022). A Study on the Story Thresholds in Bozorg Alavi's Short Stories (Based on Robert Funk's theory) .*Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)* ,*14*(51) ,1-32. Doi:10.30495/dk.2022.690471

Guderzinejad, A., Karimi, A. B., Farzaad,H. (2018). Beginning and Ending in the Historical Novel Love and Monarchy. *Literary Criticism and Stylistics Research, 9*(31), 185-202.

Thesis

Boiri, A. (2017). *Investigation and analysis of the two elements of beginning and ending in Persian short stories; From the Islamic Revolution of the late 80s*, Master's Thesis, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran.

Noorbakhshrezaei, F. E. (2015). *Investigation and analysis of starting mechanisms in Persian short stories*. Master's Thesis, Gilan University, Iran.

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 16, Number 59, Spring 2024, pp.443-468
Date of receipt: 9/7/2022, Date of acceptance: 28/9/2022
(Research Article)
DOI:

Analysis of story initiation methods in Shahriar Mandanipour s collection Blue Beyond the Sea (based on William Patric Kenny theory)

Ali Keshavarz Ggadimi[1], Dr. Javad Taheri[2], Dr. Lida Namdar[3]

Abstract

The beginning of the story is the threshold or the portal that leads us to the world of the story. The beginning of the story, which is the most important part of the story, is the opening through which the reader enters this boundless world and is basically an entrance for the reader to enter this new world. The purpose of the author in this entry is to encourage and encourage the reader to continue reading the story from the very beginning lines. Shahriar Mandanipour, who is one of the third generation writers of story writing and is aware of the principles and techniques of story writing, has used various elements to start his stories.Conflict, dialogue, mystery, description, characterization, composition, documentary, flow of the mind, scene, etc. are among the mechanisms of the beginning of the story in his collection Blue Beyond the Sea. After examining the theories related to the beginning of the story in a descriptive-analytical method, the present research identified the opening sentences and phrases of eleven short stories of this collection and analyzed the mechanisms of the beginning in them. The findings of the research show that among these mechanisms, ambiguity and complexity are the most used and most frequent ways of starting in pre-told stories, and the reason for this can be the very strong imagination of the author. The findings also show that description plays a central role in the beginning of all the stories in this collection.

Keywords: Shahriar Mandanipour, Short Story, Types of Initiation, Mechanisms, Ambiguity, Complexity.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Khodabande Branch, Islamic Azad University, Khodabande, Iran. akg1356@yahoo.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Abhar Branch, Islamic Azad University, Abhar, Iran. (Corresponding author) j.taheri22h@gmail.com
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Khodabande Branch, Islamic Azad University, Khodabande, Iran. namdar.lida@gmail.com