Journal of research in Persian language and literature education

Analysis of the Holy Defense Narrative in the Story Collection of *The Midday Moon* Written by Shahriar Mandanipour

Teymoor Mamir*

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.

Munevver Can

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Tehran, Iran

ABSTRACT

The Midday Moon, a short story collection by Shahriar Mandanipour, consists of eight stories, among which The Color of Noon Fire and The Sea of Tranquility are directly related to the Iran–Iraq War (Sacred Defense). This article examines the narrative structure and deep structure of these two stories. After identifying their narrative functions, we analyze their underlying structures and modes of narration. In The Color of Noon Fire, the preliminary function and eleven subsequent functions are arranged in a chain-like sequence. Similarly, in The Sea of Tranquility, six functions are combined in a sequential and chronological manner. Both stories feature single-axis, straightforward narratives without structural complexity. Mandanipour's characterizations of military figures highlight the afflictions of war and emphasize the necessity of avoiding conflict. In The Color of Noon Fire, the underlying structure—human confrontation with an animal, the triumph of animalistic instinct, and the regression of man to his primal nature—aligns with the author's depiction of the destructive consequences of war. In The Sea of Tranquility, Mandanipour adopts a different perspective: the Iranian soldier, despite his initial enmity, forgets the war when confronted with a defenseless, unarmed, and blind enemy soldier. His humanity overcomes his hatred, compelling him to risk his own life to save the enemy. The author's extensive use of suspension marks (…) in both stories is not a mere stylistic cliché, but an integral element of narrative construction and artistic creativity

Keywords:
Holly Defense Literature,
Shahriar Mandanipour,
The Color of Noon Fire,
The Midday Moon,
The Sea of Tranquility.

1 .Corresponding author
t.malmir@uok.ac.ir

DOI: 10.48310/rpllp.2025.21146.1282

Received: 1403/09/17, Reviewed:1404/02/10, Accepted:1404/05/27, PP: 22

Citation (APA): Malmir, T,. Can ,. M (2023). Analysis of the Holy Defense Narrative in the Story Collection of The Midday Moon Written by Shahriar Mandanipour. *The Journal of research in Persian language and literature education, 6 (3)*. 121-141.

10.48310/rpllp.2025.21146.1282

تحلیل روایت دفاع مقدس در مجموعه داستان ماه نیمروز نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور

تیمور مالمیر*

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

منور جان

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

مجموعه داستان *ماه نیمروز* نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور حاوی هشت داستان کوتاه است. دو داستان «رنگ آتش نیمروزی» و «دریای آرامش» از این مجموعه مستقیماً با دفاع مقدس مرتبط است. در این مقاله به تبیین و تحلیل ساختار روایت و ژرف‌ساخت این دو داستان می‌پردازیم. پس از استخراج پی‌رفت‌ها، به تحلیل ژرف‌ساخت و شیوهٔ روایت داستان‌ها پرداخته‌ایم. پی‌رفت مقدماتی و یازده پی‌رفت داستان «رنگ آتش نیمروزی» به‌صورتِ زنجیره‌ای با هم ترکیب شده‌اند. شش پی‌رفت داستان «دریای آرامش» به‌صورتِ زنجیره‌ای با هم ترکیب شده‌اند و ادامهٔ منطقی و زمانی یکدیگرند. روایت‌های هر دو داستان، تک محور و ساده هستند و هیچ‌گونه پیچیدگی روایی ندارند. عمق‌بخشی مندنی‌پور به شخصیت‌های جنگی و نظامی نیز بیانگر مصائب جنگ و ضرورت پرهیز از نزاع است. در داستان «رنگ آتش نیمروزی»، ژرف‌ساخت درگیری انسان با حیوان و پیروزی خوی حیوانی و بازگشت انسان به خصلت‌های اولیهٔ او نیز متناسب با بیان عوارض و مضرات جنگ است. نویسنده در «دریای آرامش»، جنگ را از منظری دیگر نگریسته است؛ رزمندهٔ ایرانی به‌رغمِ کینهٔ اولیه‌اش، وقتی با سرباز بی‌اسلحه، بی‌دفاع و نابینای دشمن مواجه می‌شود، جنگ را فراموش می‌کند و حس انسانی‌اش بر کینه‌اش می‌چربد و برای نجات دشمن، زندگی خود را به مخاطره می‌اندازد. نحوهٔ استفادهٔ نویسنده از علامت تعلیق در هر دو داستان، بخشی از ساخت داستان و خلاقیّت هنری نویسنده است و صرفاً یک کلیشهٔ نگارشی مشخص نیست.

DOI:
10.48310/rpllp.2025.21146.1282

واژه‌های کلیدی:
شهریار مندنی‌پور،
مجموعه داستان *ماه نیمروز*،
داستان رنگ آتش نیمروزی،
داستان دریای آرامش،
ادبیات دفاع مقدس.

۱. نویسنده مسئول
t.malmir@uok.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۷
شماره صفحات: ۲۲

مقدمه

شهریار مندنی‌پور با ارائهٔ آثاری چون *مومیا و عسل*، *شرق بنفشه*، *ماه نیمروز*، *دل دلدادگی* و *آبی ماوراء بحار* توانسته است جایگاه قابل قبولی در ادبیات داستانی برای خود ایجاد کند. داستان‌های کوتاه وی به لحاظ درونمایه و ژرف‌ساخت، ممکن است برای خواننده به آسانی قابل دریافت نباشد خصوصاً وقتی بدانیم نویسنده تلاش می‌کند با ایجاد پیوند بین زبان و ساختار روایت، این ژرف‌ساخت را از نظر دور سازد. عمدتاً داستان مدرن با موقعیتی متناقض روبرو است؛ از یک‌سوی می‌خواهد برای جلبِ توجه خواننده، خود را به او بفهماند و از سوی دیگر، باید برای حفظ موجودیت خود با ایجاد جذابیّت، از سرعت فرایند ادراک خواننده نسبت به خود بکاهد. به این منظور، متن پای عناصری ناآشنا را به داستان می‌کشاند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۶۷) غیر از این ویژگی عام داستان، موضوع دو داستان «رنگ آتش نیمروزی» و «دریای آرامش» از مجموعهٔ *ماه نیمروز* و شیوهٔ نویسندگی مندنی‌پور برای واردکردنِ شخصیّت و فضای تازه به حوزهٔ داستان‌نویسی، آن را پیچیده کرده، چندان‌که ممکن است بدون بررسی تحلیلی، ارزش ابداعات و تأثیر آن بر داستان‌نویسی معاصر مغفول بماند.

داستان‌های آتش نیمروزی و دریای آرامش، هر دو با جنگ و دفاع مقدس مرتبط هستند داستان «دریای آرامش»، داستانی است که مستقیماً از جنگ تحمیلی حکایت می‌کند و داستان آتش نیمروزی حکایت غیرِمستقیمی از یک افسر ارتش در دورهٔ جنگ است. شیوهٔ مندنی‌پور در این دو داستان بیانگر یک شیوهٔ موفق در ادبیات مقاومت است که بدان توجهی نشده است و آن ضرورت تصویری‌کردن داستان‌ها است البته اگر داستان‌ها در این زمینه غنی بشوند فیلمنامه‌هایی که براساس این داستان‌ها ساخته می‌شود، جذابیت بیشتری خواهد یافت. هدف ما در این مقاله غیر از تبیین روش داستان‌نویسی مندنی‌پور، آشناساختنِ داستان‌نویسان جوان برای استفاده از ظرفیت‌های متعدد نگارش و روایت داستان است.

پیشینهٔ پژوهش

خانیان (۱۳۸۳)، در کتاب *از زمینه تا درونمایه*، به بررسی عناصر هفت‌گانهٔ آثار ادبی در هفت داستان کوتاه معاصر می‌پردازد؛ یعنی در هر داستان به بررسی یکی از عناصر می‌پردازد. داستان پنجم، داستان «دریای آرامش» نوشتهٔ مندنی‌پور است. خانیان، ابتدا داستان را به‌صورتِ کامل می‌آورد. در واقع آن را برای دانشجویان می‌خواند، سپس هر کس نظر خود را راجع به داستان بیان می‌کند؛ کار او گفتگویی پراکنده و بدون جهت‌گیری خاص و بدون حصول نتیجه‌ای قابلِ استناد و پذیرفتنی بین استاد و شاگردان است.

کرم‌پور و بهفر (۱۳۸۴)، زبان نویسنده را در داستان، تکرار و لفّاظی ناموفق می‌دانند. شخصیّت‌پردازی او را هم ناموفق می‌دانند. ازنظرِ ایشان، زبان و صحنه‌پردازی‌های مندنی‌پور بسیار ناتوان، پیچیده و غیرِقابل فهم است.

میرعابدینی، مندنی‌پور را نویسنده‌ای می‌داند که برای بیان مفاهیم جدید، زبان تازه‌ای می‌جوید تا با چندصدایی کردن داستان، آن را از قید معنایی یکه برهاند اما چنان اسیر جادوی نثر می‌شود که توازن داستان‌هایش مختل می‌شود (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۴۶۵-۱۴۶۶).

محمد حنیف، در کتاب *جنگ از سه دیدگاه*، به نقد و تحلیل بیست داستان دفاع مقدس می‌پردازد. او در این مجموعه به بررسی رمان دوجلدی *دل دلدادگی* مندنی‌پور پرداخته است. حنیف، ابتدا داستان را به‌صورتِ خلاصه ذکر می‌کند و سپس به بررسی زمینه اجتماعی و تاریخی داستان می‌پردازد و این رمان را در زمرهٔ آثار خوب، یک دست و قوی فارسی محسوب می‌کند. نویسنده در ادامه به بررسی عناصر داستان همچون زمان، کشمکش، شخصیت‌پردازی، پیرنگ، زبان، گفت‌وگو و غافلگیری می‌پردازد و در آخر این گونه نقدش را به پایان می‌رساند: هرچند جنگ در حاشیه حوادث اصلی داستان قرار گرفته است، ولی همین مقدار هم که البته با حضور یکی از زنده‌ترین شخصیت‌های داستان –کاکایی– توصیف می‌شود، چنان جاندار و زنده ارائه می‌شود که مخاطب می‌تواند همپای حضور کاکایی، حال و هوای جنگ را حس کند. مندنی‌پور نگاه منتقدانه‌ای به جنگ ندارد. جنگ به‌عنوانِ یک واقعیت در زندگی کاکایی تأثیر شگرفش را به جا می‌گذارد و از او که پیشتر یک روستایی ساده‌دل بوده، فرمانده‌ای شجاع می‌سازد. توصیفات مندنی‌پور از جبهه و لحظات رزم، جاندار و با قدرت صورت گرفته است و این توصیف تا حدودی بیانگر فضای روزهای نبرد است. شهادت کاکایی و پیشتر تحول او ضمن بیان تأثیرات جنگ بر شخصیت‌های داستانی هم، نشان‌دهندهٔ علاقهٔ راوی به زندگی کاکایی‌ها است (حنیف، ۱۳۸۶: ۹۶).

رستمی، باتوجه‌به اهمیت چندصدایی در داستان معتقد است مندنی‌پور در ایجاد صدا در داستان، موفق عمل نکرده چون زاویه‌دید مناسبی انتخاب نکرده است. میل وی را به تک‌گویی و بیان‌کردنِ خود از زبان شخصیت‌های داستان به‌عنوانِ ویژگی سبکی، نقص داستان‌نویسی او دانسته است (رستمی، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

شربتدار و انصاری (۱۳۹۱) در مقالهٔ «گروتسک و ادبیات داستانی، بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور» به بررسی خصلت‌ها یا عناصر گروتسک در تعدادی از داستان‌های کوتاه مندنی‌پور پرداخته‌اند.

محمدی و کریمی (۱۳۹۱)، پیشینهٔ برخی شخصیت‌های داستانی مندنی‌پور را بررسی کرده‌اند. هدف پژوهش ایشان، معرفی بخشی از تکنینک‌های هنرمندانه و ظرایف شخصیت‌پردازی مندنی‌پور است.

محمدی (۱۳۹۲)، براساس نظریهٔ یاکوبسن درموردِ قطب‌های استعاری و مجازی زبان، به تحلیل و تبیین ژرف‌ساخت اسطوره‌ای چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور پرداخته است. ازنظرِ ایشان، در داستان‌های مندنی‌پور، گاه یک شخصیّت اسطوره‌ای جایگزین یک شخصیّت داستانی می‌شود و گاه زمان اسطوره‌ای در جایگاه زمان داستانی قرار می‌گیرد، گاهی نیز یک داستان جایگزین یک داستان اسطوره‌ای می‌شود و در برخی موارد، یک روایت اسطوره‌ای جایگزین کلّیّت روایی داستان می‌شود.

تشکری و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل پیرنگ در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور برمبنای بوطیقای فرمالیسم» سه مجموعه داستان *شرق بنفشه*، *مومیا و عسل* و *ماه نیمروز* را بررسی کرده‌اند.

سلطانی و خدادادی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های پلیدشهری در داستان‌های مدرن مندنی‌پور» به بررسی تعدادی از داستان‌های مندنی پور ازجمله برخی داستان‌های *ماه نیمروز* می‌پردازند.

ناصری و مالمیر (۱۴۰۲)، به تبیین و تحلیل پیکربندی روایت، کانونی‌سازی و نشانه-معناشناسی داستان کوتاه ماه نیمروز پرداخته‌اند تا نشان دهند طرح داستان چگونه شکل گرفته است و این طرح به دنبال بیان چه معنایی است.

تیموری، براساس فضاهای هتروتوپیایی یا دگرسان در آرای فوکو و دیگر متفکران، داستان‌های کوتاه مندنی‌پور را بررسی کرده است. نتیجهٔ تحقیق وی آن است که «مندنی‌پور با مطرح‌کردن چنین فضاهایی در داستان‌های خود به حقیقت مکتوم در ورای ساختار همگن تک فضایی اشاره دارد و چنین فضاهایی به شخصیت‌ها کمک می‌کنند از محدودیت‌های فضاهای همگن فراتر رفته و طرحی نو دراندازند» (تیموری، ۱۴۰۳: ۴۹).

مبانی نظری پژوهش

تودوروف، روایت را دارای سه واحد نقش یا گزاره، پی‌رفت و متن می‌داند. دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به‌صورتِ تجربی حاصل می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶). گزاره‌ها، زنجیره‌ای بی‌پایان را به وجود نمی‌آورند؛ بلکه تعدادی از گزاره‌ها، یک پی‌رفت را به وجود می‌آورند. تودوروف، برای ترکیب پی‌رفت‌ها نیز سه شیوه ارائه می‌کند: ۱- درونه‌گیری: یک پی‌رفت کامل که گاهی یک داستان کامل است، درون پی‌رفت اولی می‌آید و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود. ۲- زنجیره‌ای: پی‌رفت‌ها به‌صورتِ حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند. ۳- تناوبی: در این نوع، گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید، یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید (همان: ۹۵-۹۳). تودوروف در جنبهٔ کلامی به مسائلی چون وجه، زمان و لحن می‌پردازد. مقولهٔ زمان به رابطهٔ میان دو خط زمانی مربوط می‌شود: یکی خط زمانی سخن داستانی و دیگری خط زمانی دنیای داستانی (همان: ۵۵).

مسائل اساسی که در چارچوب زمان مطرح می‌شوند، عبارتند از: ۱)ترتیب: ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شدهٔ داستان متوازن نیست. دلایل این تغییر ترتیب، در تفاوت میان دو نوع زمان‌بندی نهفته است: زمان‌بندی سخن تک‌ساحتی و زمان‌بندی داستان چند ساحتی. در نتیجه ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمان‌بندی به زمان‌پریشی می‌انجامد که دو گونهٔ اصلی آن عبارتند از: بازگشت زمانی یا عقب‌گرد و پیشواز زمانی یا استقبال. ۲) دیرش زمانی: زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه با زمان روایت‌شده (داستان) همخوان نیست.

در اینجا می‌توان حالت‌های متعددی را از هم تفکیک کرد: الف) تعلیق زمانی یا درنگ؛ این حالت هنگامی واقع می‌شود که زمان سخن در زمان داستانی، قرینه‌ای نداشته باشد مثل توصیف و اندیشه‌های عام. ب) حالت عکس آن؛ حالتی که در آن زمان داستانی هیچگاه قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دورهٔ زمانی یا حذف. ج) حالت بنیادین سوم، تطابق کامل دو زمان سخن و داستان است. این تطابق از رهگذر سبک مستقیم و گنجاندن واقعیت داستانی در سخن تحقّق می‌پذیرد و خود یک صحنهٔ نمایش را به‌وجود می‌آورد. د) در نهایت، دو حالت بینابین نیز مشاهده می‌شود: حالت‌هایی که در طی آنها، زمان سخن یا «طولانی‌تر» از زمان داستان است یا «کوتاه‌تر» از آن. به نظر می‌رسد که گونهٔ نخست به‌ضرورت ما را به دو امکان دیگر؛ یعنی به توصیف یا به زمان‌پریشی رهنمون می‌کند و گونهٔ دوم؛ یعنی هنگامی که زمان سخن «کوتاه‌تر» از زمان داستان است، چکیده‌ای است که چندین سال تمام را در یک جمله خلاصه می‌کند. ۳) بسامد: ارتباط میان شمار زمان‌هایی است که رخدادی روی می‌دهد و شمار زمان‌هایی که همان رخداد، بازگویی یا روایت می‌شود. در اینجا نیز سه امکان پیش روی ماست: الف) روایت تک‌محور: یک سخن روایی واحد، رخداد واحدی را تکرار می‌کند. ب) روایت چند محور: نقل چندبارهٔ رخدادی که یک مرتبه اتفاق افتاده است. ج) روایت تکرار شونده: یک بار نقل رخدادهایی که چند بار اتفاق افتاده است (همان: ۶۱-۶۲).

دنیای روایت، دنیای آزادی از قید بندهای روایت‌های مسلّم بیرونی است. آدمی در روایت‌های بیرونی که همان حوادث پیرامون هستند، همیشه اسیر علت و معلول‌ها است. دنیای روایت، کاملاً در حیطهٔ اختیار و تدبیر راوی است. راوی با خلق شخصیّت‌ها و کارکرد آنها، دنیای دلخواه خود را می‌سازد. شخصیّت‌های داستانی حتی اگر کارکردهای خلاف انتظار راوی را به مرحلهٔ کنش برسانند، باز، حضورشان در دنیای روایت، الزامی است. اگر روایت‌شناسی چون تودوروف معتقد است «انسان بدون نگاه دیگری وجود ندارد» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۲۰۵) بیانگر آن است که نگاه‌ها و کنش‌های متفاوت هر شخصیّت، برجسته‌سازی کارکرد و کنش دیگری است که بر اساس تفاوت و اختلاف نشانگی صورت می‌گیرد (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۷). در روایت با توالی منطقی و منظم عناصر و رویدادها مواجهیم. قرار گرفتن غیرتصادفیِ عناصر زبانی و روایی کنار یکدیگر، بیانگر لزوم وجود نظمی هرچند ناملموس میان عناصر روایی است. تولان، روایت را به

توالیِ از پیش انگاشته شدهٔ رخدادهایی معرفی می‌کند که به‌طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰).

روایت ازنظرِ زمان، رابطهٔ علّی، توالی، کنش و... از نظام خاصّ خود برخوردار است که باعث می‌شود زبان، شکلی منطقی و در نتیجه فهم‌پذیر به خود بگیرد. از سوی دیگر، این فهم‌پذیری نیز در زمینه‌ای ایدئولوژیک عمل می‌کند. شکل منطقیِ زبان و توالی غیرتصادفیِ عناصر و رخدادها در آن، زمینه را برای شکل‌گیریِ جهان‌بینی در انسان فراهم می‌کند. از این نظر، روایت گونه‌ای جهان‌بینی است؛ چارچوبی برای ادراک جهان، و بازگوییِ این ادراک است (برگر، ۱۳۸۰: ۲۴). روایت با چنین ویژگی‌هایی، مجموعه‌ای نظام‌مند از تمهیداتی است که از طریق آن اندیشه‌ها، رویدادها، شخصیت‌ها، زمان‌ها و مکان‌ها در زبان نمود پیدا می‌کنند. این ویژگی‌ها، ارتباط تنگاتنگی میان «روایت» و «شیوهٔ اندیشیدن» ایجاد کرده است. از آنجا که «موضوع اصلی روایت، چگونگی ارائهٔ برخی رویدادها است نه خودِ آن رویدادها» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۱)، همچنین وظیفهٔ روایت‌شناسی «فراهم ساختن ابزار لازم برای شرح و توصیف آشکار روایت و فهم کارکرد آن است» (همان: ۱۱).

روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله توصیفی- تحلیلی است و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و سندکاوی گردآوری شده است. جامعهٔ آماری آن، داستان‌های «رنگ آتش نیمروزی» و «دریای آرامش» از مجموعهٔ داستان *ماه نیمروز* نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور است.

ساختار داستان رنگ آتش نیمروزی

۱. پی‌رفت‌های داستان

پ.[۱] مقدماتی: راوی چگونگی آشنایی و دوست شدنش با سروان مینا را تعریف می‌کند.

پ اول: آمدن سروان مینا و خانواده‌اش به روستای راوی

ن[۲] ۱- سروان مینا با خانواده به روستای دوستش (راوی) می‌آید.

ن ۲- سروان مینا می‌گوید پزشک تیپ یک ماه مرخصی استعلاجی برایش نوشته.

ن ۳- راوی به سروان می‌گوید این‌ها عوارض پیری است.

ن ۴- سروان چنان مشتی به دیوار می‌زند که جای مشتش روی دیوار می‌ماند.

ن ۵- راوی جای مشت سروان را به حاضرین نشان می‌دهد.

---

۱ پ. مخفف پی‌رفت است.

۲ ن. مخفف نقش است.

پ دوم: روز دوم آمدن سروان و خانواده‌اش
ن ۱- سروان آنقدر غرق شیرین زبانی‌های دخترش است که توجهی به دوست قدیمی‌اش ندارد.
ن ۲- راوی به حاضرین کباب تعارف می‌کند.
ن ۳- دختر سروان لحظه‌ای از پدرش جدا نمی شود.
ن ۴- راوی از حاضرین می‌خواهد برای خودشان کباب درست کنند.
ن ۵- شب راوی و سروان خاطرات جوانی را مرور می‌کنند.
ن ۶- سروان از خاطرات جنگ می‌گوید.
ن ۷- نزدیکی‌های صبح سروان با دیدن کابوس از خواب می‌پرد.
ن ۸- راوی و سروان مسابقه تیراندازی می‌دهند و سروان برنده می‌شود.
ن ۹- راوی از حاضرین می‌خواهد به صداهایی که از طرف کوه می‌آید گوش کنند.
پ سوم: گم شدن دختر سروان
ن ۱- روز چهارم یا پنجم، راوی و خانواده سروان برای استراحت به سمت آبشار می‌روند.
ن ۲- زن سروان خوابش می‌برد.
ن ۳- راوی و سروان گرم صحبت می‌شوند.
ن ۴- دخترک کنار جوی آب دنبال سنجاقکی می‌دود.
ن ۵- صدای جیغ کوتاه دخترک می‌آید.
ن ۶- سروان دخترش را صدا می‌زند اما جوابی نمی شنود.
ن ۷- راوی و سروان دنبال دخترک می‌روند اما او را پیدا نمی کنند.
پ چهارم: کشته شدن دختر سروان توسط پلنگ
ن ۱- راوی و سروان پلنگی را می‌بینند که چیزی را به دهان گرفته و از کوه بالا می‌رود.
ن ۲- آنها رد خون را می‌گیرند و از کوه بالا می‌روند.
ن ۳- قبل از تاریک شدن هوا، راوی و سروان رد خون را گم می‌کنند.
ن ۶- سر شب ده‌ها مرد با فانوس دنبال آنها راه می‌افتند.
ن ۷- سروان دیوانه‌وار از کوه بالا می‌رود و راوی را به دنبال خودش می‌کشاند.
ن ۷- نزدیکی‌های صبح سروان از باور کردن مرگ دخترش به زانو می‌افتد.
ن ۸- آفتاب طلوع می‌کند و راوی سروان را به پایین کوه می‌برد.
ن ۹- غروب راوی به زور سروان را به روستا برمی گرداند.
پ پنجم: پیدا شدن جسد دخترک
ن ۱- روز بعد دهاتی‌ها استخوان‌های جویده شده دخترک را پیدا می‌کنند.
ن ۲- سروان، گیج و مفلوک، به استخوان‌ها نگاه می‌کند و حتی قطره‌ای اشک هم نمی ریزد.
ن ۲- راوی به حاضرین چای و نبات تعارف می‌کند.

ن ۳- اقوام سروان و زنش برای بردن آن‌ها به ده می‌آیند.
ن ۷- راوی به سروان می‌گوید باید برای کشتن پلنگ برگردد.
ن ۸- زن سروان از شوهرش می‌خواهد پلنگ را بکشد.
ن ۹- راوی به سروان می‌گوید اگر او تا یک هفته دیگر برنگردد، خودش پلنگ را می‌کشد.
پ ششم: برگشتن سروان برای کشتن پلنگ
ن ۱- راوی از دهاتی‌ها می‌خواهد به آبشار نزدیک شوند.
ن ۲- راوی سفارش می‌دهد برایش هفت فشنگ «رمینگتون» بیاورند.
ن ۳- روز هفتم سروان با قیافه‌ای نزار بر می‌گردد.
ن ۴- راوی و سروان با شلیک دو گلوله دوربین تفنگ را تنظیم می‌کنند.
ن ۵- راوی به سروان می‌گوید خودش باید پلنگ را بکشد و او فقط همراهش می‌آید.
ن ۶- سروان می‌خواهد تنها برای کشتن پلنگ برود و از توانایی هایش در عملیات‌های کمانـدویی می‌گوید.
ن ۷- راوی علی رغم میلش، به خواسته سروان تن می‌دهد.
پ هفتم: رفتن سروان به کوه برای کشتن پلنگ
ن ۱- سروان برای سه روز با خودش آذوقه می‌برد.
ن ۲- راوی از روز دوم منتظر شنیدن صدای شلیک می‌شود.
ن ۳- روز سوم هم می‌گذرد و خبری نمی شود.
ن ۴- راوی و دو شکارچی پیر نزدیک آبشار چادر می‌زنند و شب‌ها تا صبح آتش روشن می‌کنند.
ن ۵- شب سوم راوی تنها کنار آتش بیدار می‌ماند.
ن ۶- صبح زود راوی صدای یک شلیک و بعد نعره پلنگ را می‌شنود.
پ هشتم: رفتن راوی و شکارچی‌ها به کوه
ن ۱- راوی و شکارچی‌ها به سمت صدا حرکت می‌کنند.
ن ۲- دو ساعت بعد، سروان را زخمی پیدا می‌کنند.
ن ۳- سروان را به ده می‌برند و زخم هایش را می‌بندند.
ن ۴- آن شب سروان بدون کابوس می‌خوابد.
ن ۵- سروان می‌گوید با کارد سنگریش به پلنگ حمله کرده.
ن ۶- چند روز بعد، راوی می‌خواهد برای کشتن پلنگ برود، اما سروان اجازه نمی دهد.
ن ۷- دهاتی‌ها به در خانه راوی می‌آیند، چون پلنگ به روستا حمله کرده و سگی را کشته.
ن ۸- راوی به سروان می‌گوید دهاتی‌ها می‌خواهند برای کشتن پلنگ بروند.
ن ۹- سروان می‌گوید چیز مرموزی در چشم‌های پلنگ دیده.
پ نهم: رفتن راوی و سروان مینا برای کشتن پلنگ

ن ۱- سروان از راوی می‌خواهد با خودش تفنگ نیاورد.
ن ۲- راوی بزغاله‌ای را به‌عنوانِ طعمه با خودش می‌برد.
ن ۳- در محل درگیری سروان و پلنگ، بزغاله را به سنگی می‌بندند.
ن ۴- سروان بزغاله را به یک تله انفجاری تشبیه می‌کند.
ن ۵- تا شب خبری از پلنگ نمی شود.
ن ۶- سوسوی آتش‌هایی که دهاتی‌ها روشن کرده اند، دیده می‌شود.
ن ۷- سروان و راوی کشیک می‌گذارند.
پ دهم: آمدن پلنگ
ن ۱- نزدیک صبح، راوی با صدای گلنگدن تفنگ، از خواب می‌پرد.
ن ۲- راوی با دوربین می‌بیند پلنگ نزدیک طعمه ایستاده.
ن ۳- پلنگ شروع به خوردن بزغاله می‌کند.
ن ۴- راوی و سروان نزدیک تر می‌روند.
ن ۵- سروان به سمت پلنگ نشانه می‌رود اما شلیک نمی کند.
ن ۶- راوی از سروان می‌خواهد پلنگ را بزند.
ن ۷- سروان در کشتن پلنگ مردد می‌شود.
ن ۸- راوی با یاد آوری مرگ دختر سعی دارد سروان را به کشتن پلنگ تحریک کند.
ن ۹- راوی دوباره با دوربین به پلنگ نگاه می‌کند که همچنان مشغول خوردن است.
ن ۱۰- سروان همه گلوله‌ها را هوایی شلیک می‌کند.
ن ۱۱- راوی می‌بیند که پلنگ آرام و مغرور از کوه بالا می‌رود.
ن ۱۲- سروان به سمت پایین کوه راه می‌افتد، راوی هم تفنگ را برمی دارد و به دنبال سروان پایین می‌رود.
پ یازدهم: علت کار سروان
ن ۱- راوی به دنبال سروان از کوه پایین می‌رود.
ن ۲- راوی سروان را بی عرضه خطاب می‌کند، چون خون دخترش را حرام کرده.
ن ۳- سروان نزار و ناتوان می‌گوید نمی‌شود پلنگ را بکشد.
ن ۴- راوی باز هم سروان را شماتت می‌کند.
ن ۵- سروان می‌گوید نمی شود پلنگ را بکشد چون خون بچه‌اش در رگ‌های پلنگ جریان دارد.
ن ۷- سروان تا پایین کوه بی صدا گریه می‌کند.

۲. تحلیل ساختار و ژرف‌ساخت داستان

یازده پی‌رفت این داستان به‌صورتِ زنجیره‌ای با هم ترکیب شده‌اند. یعنی ادامهٔ منطقی و زمانی یکدیگر هستند. داستان روایتی ساده و تک محور دارد و هیچگونه پیچیدگی روایی در آن دیده نمی‌شود.

داستان از زاویهٔ دید اول شخص روایت می‌شود. راوی، خود از شخصیت‌های داستان است و داستانی را روایت می‌کند که در گذشته اتفاق افتاده است: «زمانی که راوی بخواهد دنیا را اندک اندک کشف کند، از اول شخص یاری می‌جوید. برای ورود به این دنیای ناشناختهٔ تو به تو، نویسنده می‌بایست من-راوی را از کلیشه‌ها و شگردهای داستانی و حتی گاه، نحو زبان برهاند. و ذهن راوی اول شخص را، در روند خلاقیّت و بداهه‌پردازی آزاد بگذارد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

«رنگ آتش نیمروزی» داستان مردی به نام سروان مینا است که با زن و دختر سه ساله‌اش، ندا، برای گذراندن یک ماه مرخصی استعلاجی‌اش به روستایی کوهستانی، پیش دوست قدیمی‌اش می‌آید. دوست سروان که راوی داستان است، داستان را بعدها برای گروهی که از شهر آمده‌اند، تعریف می‌کند.

سروان خسته و فرسوده از جنگ شش هفت ساله، به روستا می‌آید تا حال و هوایی عوض کند. چند روز بعد راوی به همراه خانواده سروان به آبشار نزدیک کوهستان می‌روند. دختر سروان بازی کنان به طرف کوه می‌رود و بقیه وقتی متوجه غیبتش می‌شوند که صدای جیغ کوتاهش را می‌شوند تا سروان و راوی می‌رسند پلنگ دخترک را بی‌جان کرده و با خود می‌برد. بعد از یک هفته سروان برای گرفتن انتقام و کشتن پلنگ به کوهستان برمی‌گردد. بار اول، سروان تنهایی برای کشتن پلنگ می‌رود. در جدال بین سروان و پلنگ هر دو زخمی می‌شوند و سروان به روستا برمی‌گردد. بار دوم، راوی همراه سروان می‌رود، اما تفنگ دست سروان است. درست زمانی که پلنگ در تیررس سروان است، همهٔ تیرها را هوایی خالی می‌کند. پلنگ آرام و مغرور از کوه بالا می‌رود و سروان نزار و ناتوان به سمت پایین برمی‌گردد. راوی که معنی کار سروان را نمی‌فهمد، او را شماتت می‌کند و او را بی‌عرضه می‌داند که خون دخترش را حرام کرده است. سروان می‌گوید نمی‌تواند آن پلنگ را بکشد چون حالا دیگر خون دخترش در رگ‌های پلنگ است.

چند بند اول داستان، مخاطب را با فضای کلی داستان آشنا می‌کند: «... تاریکی ...های تاریکی ... مرموز است تاریکی. مرد درمی‌ماند که چه کند ولی روشن است که مرد از یک جنس است و پلنگ از جنسی دیگر. این‌ها اگر در خوابی هم باشند، خواه ناخواه رو در روی می‌شوند، بعد دیگر باید جنگید تا فقط یکی‌شان برگردد و یکی بماند روی خاک» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۸). مخاطب از همان ابتدا می‌فهمد که قرار است جدالی بین انسان و حیوان درگیرد. اما پایان شگفت داستان مخاطب را غافلگیر می‌کند. همانطور که راوی از کار غیرِمنتظرهٔ سروان غافلگیر می‌شود: « صدای شلیک بلند شد ولی پلنگ از جا نجنبید فکر کردم یا گلوله خطا رفته یا پلنگ آن‌قدر قوی است که ... شلیک دوم: پلنگ سالم بود. مستقیم به ما نگاه می‌کرد. بعد از سومی هم. دوربین را

زمین انداختم و تازه دیدم که سروان سر تفنگ را بالا گرفته و گلوله‌ها را یکی یکی خالی می‌کند» (همان: ۲۲). جدال سروان مینا با پلنگ تمام می‌شود و هر کدام به راه خود می‌روند. پلنگ مغرور و آرام و سروان شکسته و گریان. اما فکر جدال با پلنگ در ذهن راوی ادامه دارد: «نمی‌دانم ... آن پلنگ هنوز توی کوه است و من تکلیفم را نمی‌دانم، تفنگم آماده است، خستگی آن روزها از تنم رفته. قبراقم برای یک شکار مردانه ولی نمی‌دانم» (همان: ۲۲)

در داستان «رنگ آتش نیمروزی»، دید انتقادی نویسنده نسبت به جنگ، هرچند غیرِمستقیم، اما وجود دارد. سروان مینا از آسیب دیدگان جنگ است: «شش هفت سال این جنگ فرسوده‌اش کرده بود. حالت‌هایی عصبی و از خود بیخود داشت. گفت همچنین ننگی را نمی‌خواسته ولی پزشک تیپ مجبوری یک ماه مرخصی برایش نوشته» (همان: ۹). جنگ فضای خواب‌های سروان را کابوسناک کرده. در تمام داستان جز یک بار سروان همیشه با دیدن کابوسی از فضای جنگ و جبهه از خواب می‌پرد: « خواب دیده بود که چند پوتین به هوا پرتاب شده‌اند و آرام آرام، چرخان، پایین می‌آیند. زمین می‌افتند. بندهایشان به دقت بسته شده‌اند و فلک گره خورده‌اند. خون از لای بندشان بیرون می‌زند خالی نیستند پوتین‌ها از نصفه ساق پای آدم تویشان مانده... » (همان: ۱۱)

در این داستان علاقهٔ میان انسان و حیوان به شکل غریبی ظاهر شده است. پایان شگفت‌انگیز داستان که با انتظارات مخاطب در تضاد است، شاید مضمون این رابطهٔ خونی و بیولوژیکی میان انسان و حیوان را تقویت کند؛ یعنی به شکلی بازگشت انسان را به اصل حیوانی خود. یا آنچه کمپبل از آن با عنوانِ همنوایی صید و صیاد یاد کرده است «که گویی آنها در یک چرخهٔ رمزآلود و بی‌زمان از مرگ، دفن، و رستاخیز به هم گره خورده‌اند» (کمپبل، ۱۳۷۷: ۱۱).

ژرف‌ساخت داستان، درگیری انسان با حیوان و پیروزی خوی حیوانی و بازگشت انسان به خصلت‌های اولیهٔ او است. مندنی‌پور به پس از جنگ فکر می‌کند به‌خاطر همین به عمق و درون افراد می‌پردازد دربارهٔ یک سرهنگ یا سروان ارتش آنچه به ذهن می‌آید و در میان مردم رایج است، داشتن یونیفرم خاص و اطاعت و پیش‌تاختن برای پیروزی است. هر وقت دوربین به قول گلشیری یک اسلحه به دست را نشان می‌دهد او را مثل یک آدم آهنی نشان می‌دهد که شلیک می‌کند در چشم ما اگر این آدم آهنی کشته شود حسرت و اندوه ایجاد نمی‌کند چون فاقد عمق، گذشته و حال است اما مندنی پور می‌خواهد به شخصیت‌های خود در جنگ عمق و گذشته و حال بدهد به خاطر همین شخصیت‌های جنگی آثار وی با دیگران متفاوت است.

ویژگی اصلی سبک مندنی‌پور تکه‌تکه کردنِ خاطرهٔ راوی در سایر پی‌رفت‌ها است به‌گونه‌ای که پی‌رفت وضعیت سروان مینا نیز خاطرهٔ راوی می‌شود و همین نشان می‌دهد که عاقبت کار سروان مینا چه شده است و اینکه باید راوی، هم روایت کند و خاطره بگوید، هم باید کار ناتمام سروان مینا را تمام کند. آتش می‌افروزد تا پلنگ را پیش چشم داشته باشد. نقطه‌چین‌هایی که

هر بار پس از بیان خاطره و با زاویه دید من- راوی می‌آورد برای همین ترکیب است. آغاز وانجام داستان هم با نقطه‌چین همراه است تا تعلیق را بیشتر کند. همهٔ این نقطه‌چین‌ها و نوع روایت بیانگر این اندیشه است که شکارچی خودش شکار می‌شود و شکار، شکارچی است. این نظام طبیعت است لیکن همین طبیعت را ما به زندگی خود می‌کشانیم. یک شکل غیرِملموس آن جنگ است که بین کشورها و انسان‌ها هست اما شکل ملموس آن شکار در طبیعت است.

طرح روایت مبتنی بر خاطره‌گویی است به سبب این نوع روایت، راوی هم مداخله‌هایی از نوع فلسفی می‌کند مثل آغاز داستان که می‌گوید «مرد از یک جنس است و پلنگ از جنسی دیگر» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۸)، یا «من می‌خواهم دنیا برایم روشن و واضح باشد. انتقام یک موضوع روشنی است. حق است» (همان: ۱۸). میزان این دخالت، از روایتِ روایتگری خاطره‌گوی فراتر نمی‌رود اما مبنای اصلی بیان داستان است؛ یعنی کنش داستان به جای خود، اما آنچه موجب نقل کنش‌ها شده است پرسش‌هایی است که راوی برایش پیش آمده است، چون راوی به‌عنوانِ یک شکارچی بومی، تفنگ را می‌شناسد و با کار و کردار آن آشنا است؛ تفنگ تنها وسیلهٔ او در برابر قدرت و تهدید فوق العادهٔ پلنگ است اما کسی که نظامی است و فراتر از مبارزه با پلنگ، مبارزه با انسان‌ها هم برایش عادی است (سروان مینا هفت نفر را در جنگ کشته است)، در مواجهه با پلنگ، تفنگ را کنار گذاشته است و چشم در چشم پلنگ در دلش برق مهر جَسته است؛ نمی‌تواند پلنگ را بکشد و انتقام خون فرزندش را بگیرد؛ می‌گوید «گوشت بچه‌ام توی تنش است... نمی‌شود... خون بچه‌ام تو رگ‌هایش است... و تا پایین کوه، بی‌صدا گریه می‌کند...» (همان: ۲۳). این موضوع را راوی نمی‌تواند درک کند نامش را تاریکی می‌گذارد. روشنی آتش را افروخته است تا بتواند از این تاریکی رهایی یابد. این روشنی آتش شبیه به روشنی چشم پلنگ است؛ آتشی که توی نیمروز (ظهر) است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساختار داستان دریای آرامش

۱. پی‌رفت‌های داستان

پ اول

ن ۱- علی می‌گوید بدشانسی آورده‌اند.

ن ۲- از آب دریا دود و بخار بلند می‌شود.

ن ۳- امیر، علی را تندتند تکان می‌دهد تا بی‌هوش نشود.

ن ۴- امیر در جستجوی بقیهٔ دوستانش به اطراف شنا می‌کند.

ن ۵- امیر چند بار از کنار افسر عراقی رد می‌شود.

ن ۶- صدای انفجار از دور می‌آید.

ن ۷- امیر از نفس می‌افتد و به افق خیره می‌شود.
ن ۸- علی می‌گوید بدشانسی آورده‌اند.
ن ۹- علی به این فکر می‌کند که چند نفر عراقی را کشته.
ن ۱۰- علی افسر عراقی را می‌بیند.
ن ۱۱- آب جنازه ناخدا را بالا می‌آورد.
ن ۱۲- علی می‌گوید پانزدهم دی ماه مراسم عقدکنانش است.
ن ۱۳- علی به نامزدش قول داده، نه نفر عراقی را بکشد.
ن ۱۴- افسر عراقی به سختی خود را روی آب نگه می‌دارد.
پ دوم: نجات افسر عراقی
ن ۱- دود از روی سکوی نفتی عراقی بالا می‌رود.
ن ۲- شوری آب سوزش زخم علی را بیشتر می‌کند.
ن ۳- عراقی شهادتین می‌گوید و به زیر آب می‌رود.
ن ۴- امیر جلیقه نجات ناخدا را باز می‌کند و برای عراقی می‌برد.
ن ۵- امیر متوجه می‌شود افسر عراقی کور شده است.
پ سوم: آمدن هلی کوپتر نجات
ن ۱- امیر و علی بیشتر از یک ساعت بی حرف روی آب می‌مانند.
ن ۲- امیر به علی می‌گوید حرف بزند تا خوابش نبرد.
ن ۳- امیر و علی با افسر عراقی حرف می‌زنند.
ن ۴- امیر در مورد رخش، ناوچه نابود شده، حرف می‌زند.
ن ۵- هلی کوپتر نجات از نزدیکشان می‌گذرد اما آنها را نمی بینند.
ن ۶- علی و امیر تکه پاره‌های رخش را جمع می‌کنند تا هلی کوپتر آن را ببینند.
ن ۷- امیر سر بی تن دوستش سیاوش را روی آب می‌بیند اما چیزی به علی نمی گوید.
ن ۸- هلی کوپتر دوباره می‌آید.
ن ۹- علی و امیر به هلی‌کوپتر علامت می‌دهند.
ن ۱۰- هلی کوپتر به سمت آنها می‌آید و حلقه نجات را پایین می‌اندازد.
ن ۱۱- علی حلقه را می‌گیرد.
ن ۱۲- هلی‌کوپتر پرواز می‌کند و علی توی آب می‌افتد.
ن ۱۳- صدای شلیک موشک و عبور میگ می‌آید وهلی کوپتر دور می‌شود.
ن ۱۴- امیر به سمت علی شنا می‌کند.
ن ۱۵- عراقی آنها را صدا می‌زند.
ن ۱۶- علی و امیر پیش افسر عراقی بر می‌گردند.

ن ۱۷- امیر خشم رفتن هلی کوپتر را سر عراقی خالی می‌کند.
ن ۱۸- علی و امیر ساکت می‌شوند.
پ چهارم: فرا رسیدن شب
ن ۱- علی دوباره قولی که به نامزدش داده را تکرار می‌کند.
ن ۲- علی چگونگی شهادت سروان آذری شوهر سابق نامزدش را تعریف می‌کند.
ن ۳- سوزش زخم علی بیشتر می‌شود.
ن ۴- علی و امیر برای فرار از خواب حرف می‌زنند.
ن ۵- زخم علی خونریزی می‌کند.
ن ۶- امیر پانسمان علی را محکم می‌کند.
پ پنجم: شهادت علی
ن ۱- علی خوابش می‌آید.
ن ۲- امیر حرف می‌زند تا علی خوابش نبرد.
ن ۳- علی می‌گوید خونش همه جا پخش شده و کوسه‌ها را خبر می‌کند.
ن ۴- علی از امیر می‌خواهد با عراقی از آنجا بروند.
ن ۶- امیر تکه‌ای نان به دهان علی و تکه‌ای هم به دهان عراقی می‌گذارد.
ن ۷- علی می‌خواهد جلیقه نجاتش را دربیاورد تا غرق شود.
ن ۸- امیر می‌خواهد مانع کارش شود اما توانش را ندارد و دست علی را رها می‌کند.
ن ۱۰- وقتی امیر به خودش می‌آید علی را نمی بیند.
ن ۱۱- امیر به دنبال علی به اطراف شنا می‌کند.
ن ۱۲- امیر بیهوده علی را صدا می‌زند.
ن ۱۴- امیر خوابش می‌برد.
پ ششم: رسیدن صبح و آمدن قایق نجات
ن ۱- امیر چشم باز می‌کند وعلی را صدا می‌زند.
ن ۳- عراقی تکان می‌خورد.
ن ۴- صدای تلمبه‌ای از ته دشت می‌آید.
ن ۵- امیر دست بی رمقش را بالا می‌برد.
ن ۶- صدا بلندتر می‌شود.

۲. تحلیل ساختار و ژرف ساخت داستان

شش پی‌رفت این داستان به‌صورتِ زنجیره‌ای با هم ترکیب شده‌اند و ادامه منطقی و زمانی یکدیگرند.

روایت داستان، روایتی تک محور و ساده است و هیچ گونه پیچیدگی روایی ندارد.

داستان را دانای کل روایت می‌کند. اما دانای کلی که جز به ضرورت حرف نمی‌زند و بعضی چیزها را هم با شک و تردید بیان می‌کند. گاهی دانش او در حدّ مخاطب داستان است: «امیر انگار پولک‌هایی را تف کرد. انگار تکه‌ای را چپاند تو دهان علی. به عراقی هم داد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۴۷). اما گاهی از اختیارات خود به‌عنوانِ راوی دانای کل بهره می‌گیرد و چیزهایی را که شخصیت داستان نمی‌بیند برای مخاطب بیان می‌کند: « نیم هوش و سست می‌گفت و می‌گفت بی آنکه بداند درست روبروی سرش است این سر بی تن با چشم‌های باز» (همان: ۱۴۸)، «صدا بلندتر می‌شد و ده پانزده متر دورتر- چشم‌های از آب سوختهٔ امیر حتماً ندیده بودند- یک جلیقهٔ نجات روی آب بود» (همان: ۱۴۹)

«دریای آرامش»، داستان دو نفر رزمنده به نام‌های علی و امیر است. در عملیاتی که برای انهدام سکوی نفتی عراقی می‌روند، ناوچهٔ آنها منهدم می‌شود و همهٔ یارانشان شهید می‌شوند. علی و امیر تنها بازماندگان ناوچهٔ «رخش» هستند که برای زنده‌ماندن و نجات خودشان تقلا می‌کنند. علی و امیر در انتظار ناجی، چشمشان را به آسمان دوخته‌اند. تا اینکه هلی‌کوپتر (بالگرد) خودی می‌آید، اما با شروع جنگ هوایی هلی‌کوپتر می‌رود و امید آنها تبدیل به یأس می‌شود. در کنار آنها یک افسر عراقی با چشم‌های کور شده هم هست که در عملیات انهدام سکوی نفتی اسیر شده. علی و امیر افسر عراقی را نجات می‌دهند. امیر که از نیروی جسمانی بهتری برخوردار است تا صبح روز بعد و رسیدن قایق نجات مقاومت می‌کند، اما علی با زخم عمیق پهلویش و خونریزی مداوم، شب را به صبح نمی‌رساند و شهید می‌شود.

بهره‌گیری از ویژگی‌های گویشی و لهجه‌ای، باورپذیری بیشتری به گفتگوهای روایت می‌بخشد؛ زیرا صداهای بیشتری در داستان می‌پیچد، «بگم مریم خانم، هنوز تا دو تا خشاب هم خالی نکردم، کارت عقد برای پانزدهم چاپ کرده‌اند. آت یه تیر لامصب ... بعدش تا مهمونا نقل بخورند، می‌ریم سر خاک» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۵).

این داستان، حالت خاطره‌گویی دارد بدین سبب است که نویسنده می‌خواهد آن را تا سرحدّ ممکن تصویری کند بدین منظور از نقطه‌چین یا علامت تعلیق (...) به‌صورت گسترده با معانی متنوع در داستان استفاده کرده است. راوی در آغاز داستان برای تصویری‌کردن روایت می‌گوید: «بد آوردیم... خیلی بد آوردیم...» (همان: ۱۲۳). وقتی امیر تلاش می‌کند علی را که مجروح شده، وادار کند تا دست و پا بزند و شنا کند مبادا بی‌هوش شود. در جواب علی که درمانده شده و از باقی افراد می‌پرسد؛ جوابش به این صورت است: «هیچ‌کس... هیچ‌کس...» (همان: ۱۲۴). این جمله مخصوصاً علامت تعلیق آن، ابهام ایجاد می‌کند. این ابهام نومیدی در عین امید را

نشان می‌دهد؛ یعنی اگر بگوید هیچ‌کس نمانده است، وضعیت علی بحرانی می‌شود. با علامت تعلیق یا سکوت روایی که این تعلیق آن را نشان می‌دهد هم اصل ماجرا را نشان می‌دهد هم جستجو و تقلای ماندن را میسّر می‌کند. اما به‌رغم کثرت کاربردهای علامت تعلیق در این داستان، در قسمت آخر داستان نقطه‌چین به کار نرفته است. فقط یکبار در این قسمت که وصف غرق‌شدن و به پایان رسیدن زندگی یک رزمنده است، راوی یکبار دچار تعلیق می‌شود یعنی در تصویرگری حیرت‌زده است؛ وقتی می‌گوید: «چند دستی بر آب کوفت که به سمتی شنا کند. پیش نرفت... رمق نداشت» (همان: ۱۴۸). نقطه‌چین در اینجا، بیان حیرت تماشاگری راوی است. در موارد قبلی در دست و پا زدن و گفتگوی دو رزمنده و در حاشیهٔ آن یک عراقی مجروح، استفادهٔ دقیقی برای تصویرکردنِ حالت آنان انجام داده است؛ خصوصاً وقتی می‌خواهد درماندگی و انتهای کار علی و حالات امیر هنگام از دست دادنِ دوست و همرزمش را وصف کند: «دور تا دور چرخید. داد زد: علی!... علی!» (همان: ۱۴۷).

نتیجه‌گیری

پی‌رفت مقدماتی و یازده پی‌رفت داستان «رنگ آتش نیمروزی» به‌صورتِ زنجیره‌ای با هم ترکیب شده‌اند. این داستان روایتی ساده و تک محور دارد و هیچ‌گونه پیچیدگی روایی در آن دیده نمی‌شود. ژرف‌ساخت داستان، درگیری انسان با حیوان و پیروزی خوی حیوانی و بازگشت انسان به خصلت‌های اولیه او است. شش پی‌رفت داستان «دریای آرامش» نیز به‌صورتِ زنجیره‌ای با هم ترکیب شده‌اند و ادامهٔ منطقی و زمانی یکدیگرند. روایت داستان، روایتی تک محور و ساده است و هیچ‌گونه پیچیدگی روایی ندارد. داستان را دانای کل روایت می‌کند.

مندنی‌پور برای ترغیب خواننده به همراهی با متن، به جای آنکه اطّلاعات خاصی از آغاز داستان به او بدهد از علامت تعلیق استفاده می‌کند تا همراهی خواننده را با داستان بیشتر کند؛ بدین صورت به عوض استفاده از ماهیّت خطی زبان، برای جبران خلاء نورپردازی سینما و نقّاشی، به استفاده از امکانات سینما و تصویر روی می‌آورد، تا خواننده را همراه سازد، قسمتی از این تعلیق‌ها را به‌وسیلهٔ علامت سجاوندی سه نقطه(...) ایجاد کرده است.

دیدگاه نویسنده نسبت به جنگ انتقادی است؛ موضوعی که در داستان به رنگ آتش نیمروزی درموردِ سرباززدنِ سروان مینا هنگام مواجهه با پلنگ و عدم تیراندازی وی برای کشتن پلنگی که قاتل دختر اوست، نشانهٔ روشنی از بیزاری از جنگ است تا بتواند تفاوت ذاتی انسان با درندگان را نشان دهد. عمق‌بخشی مندنی‌پور به شخصیت‌های جنگی و نظامی نیز بیانگر مصائب جنگ و ضرورت پرهیز از نزاع است. ژرف‌ساختِ درگیری انسان با حیوان و پیروزی خوی حیوانی و بازگشت انسان به خصلت‌های اولیهٔ او نیز متناسب با بیان عوارض و مضرات جنگ است.

نویسنده در «دریای آرامش»، جنگ را از منظری دیگر نگریسته است؛ تعارض و تضادی عجیب؛ برای کشتنِ دشمن، جان خود را به خطر افگنده‌اند اما موقعی که در دریا افتاده‌اند به سرباز دشمن کمک می‌کنند تا نجاتش دهند. «دریای آرامش»، تنها داستان جنگ و آتش و کینه نیست. داستان دلاوری‌ها و فداکاری‌های سربازان ایران است. سربازانی که برای دفاع از مرز و بومشان جان را به بازی می‌گیرند. علی که ظاهراً برای جلب نظر نامزدش داوطلب شده، تا انتقام شوهر سابقش، سروان آذری را بگیرد، وقتی با سرباز بی‌اسلحه، بی‌دفاع و نابینای دشمن مواجه می‌شود، جنگ را فراموش می‌کند و حس انسانی‌اش بر کینه‌اش می‌چربد و برای نجات او زندگی‌اش را به مخاطره می‌اندازد. شخصیت‌های داستان سیاه یا سفید یا اسطوره نیستند انسان‌هایی واقعی با همهٔ حس‌های واقعی؛ خشم، کینه، نفرت، عشق، ترس و امید، باور داستان را آسان می‌سازد.

مشارکت نویسندگان

تمام نویسندگان در طراحی، اجرا و نگارش همه بخش‌های پژوهش حاضر مشارکت داشته‌اند.

تشکر و قدردانی

این تحقیق هیچ‌گونه کمک مالی از سازمان‌های تأمین مالی در بخش‌های عمومی، تجاری یا غیرانتفاعی دریافت نکرده است. از همکاری صمیمانه مسئولان مرکز اختلالات یادگیری و آزمودنی‌ها قدردانی به عمل می‌آید.

تعارض منافع

هیچ‌گونه تعارض منافع توسط نویسندگان بیان نشده است.

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

منابع

برگر، آرتور آسا (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، چ۱، تهران: سروش.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ۱، تهران: مینوی خرد.

تشکری، منوچهر؛ قاسم‌پور، قدرت؛ بخشی، مریم (۱۳۹۴). «تحلیل پیرنگ در داستانهای کوتاه شهریار مندنی‌پور بر مبنای بوطیقای فرمالیسم»، *هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، ۵۷۰-۵۵۱.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، چ۲، تهران: آگه.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر (پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت)*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، چ۱، تهران: نی.

تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه -زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، چ۱، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

تیموری، توحید (۱۴۰۳). «فضاهای هتروتوپیایی (دگرسان) در داستان‌های شهریار مندنی‌پور: خوانشی فضا- مکان محور»، *نقد ادبی*، ۱۷(۶۵)، ۹۱-۴۹.
doi: 10.48311/ lcq.17.65.49

حنیف، محمد (۱۳۸۶). *جنگ از سه دیدگاه (نقد و بررسی بیست رمان و داستان بلند جنگ)*، چ۱، تهران: صریر.

خانیان، جمشید (۱۳۸۳). *از زمینه تا درونمایه (بررسی عناصر هفت‌گانهٔ آثار ادبی در هفت اثر داستانی کوتاه از نویسندگان ایرانی)*، چ۱، تهران: سورهٔ مهر.

رستمی، فرشته (۱۳۸۹). «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور: نقش زاویه دید در صدای داستان»، *بوستان ادب*، ۲(۶)، ۹۹-۱۲۵.

ریمون‌ـکنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، چ۱، تهران: نیلوفر.

سلطانی، فاطمه؛ خدادادی، نگار (۱۴۰۱). «بررسی مؤلفه‌های پلیدشهری در داستان‌های مدرن مندنی‌پور». *پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی*، ۶(۱۸)، ۵۲-۲۹.

شربتدار، کیوان؛ انصاری، شهره (۱۳۹۱). «گروتسک و ادبیات داستانی، بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور»، *ادبیات پارسی معاصر*، ۲(۲)، ۱۲۱-۱۰۵.

کرم‌پور، فرزانه و مهری بهفر (۱۳۸۴). *بازتاب۱: نقدهایی بر ادبیات داستانی معاصر ایران*، چ۱، تهران: هیرمند.

کمپبل، جوزف (۱۳۷۷). *قدرت اسطوره*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ۱، تهران: مرکز.

محمدی، ابراهیم؛ صادقی، سمیه؛ فاروقی هندوالان، جلیل‌اله (۱۳۹۰). «اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور»، *فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ۱۹(۷۰)، ۱۳۷-۱۶۶.

محمدی، محمد حسین و کریمی، طاهره (۱۳۹۱). پیش نمون و انواع آن در داستان‌های شهریار مندنی پور، *دوفصلنامه نقد داستان معاصر فارسی*، ۱(۱)، ۱۰۹-۹۶.

محمدی، ابراهیم (۱۳۹۲). «برهم‌کنشی اسطوره و استعاره در داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور»، *فصلنامه متن‌پژوهی ادبی*، ۱۷ (۵۸)، ۲۹-۴۵.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ۱، تهران: آگه.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). *ارواح شهرزاد شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)*، چ۱، تهران: ققنوس.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۸). *ماه نیمروز*، چ۵، تهران: مرکز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صدسال داستان نویسی ایران*، چ۲، تهران: چشمه.

ناصری، شهلا و مالمیر، تیمور (۱۴۰۳). «پیکربندی روایت، کانونی‌سازی و نشانه-معناشناسی داستان کوتاه ماه نیمروز»، *پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد*، ۲(۲)، ۴۹-۷۸. doi: 10.22034/jls.2024.140795.1077

References

Ansari, S., & Sharbatdar, K. (2012). "The Grotesque and Story Literature the Study of Concept of Grotesque and the Investigation of its Examples in Shahryar Mandanipour's Short Stories". *Contemporary Persian Literature*, *2*(2): 105-121. [In Persian]

Berger, A. A. (2000). *Narrative in Folk Culture, Media and Everyday Life*, translated by M. R. Liravi, first edition, Tehran: Soroush. [In Persian]

Campbell, J. (1998). *The Power of Myth*, translated by A. Mokhber, first edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Hanif, M. (2007). *War from Three Perspectives (Criticism and Review of Twenty Novels and Long Stories of War)*, first edition, Tehran: Sarir. [In Persian]

Khanian, J. (2004). *From Context to Theme (A Study of the Seven Elements of Literary Works in Seven Short Stories by Iranian Writers)*, first edition, Tehran: Surah-ye Mehr. [In Persian]

Makaryk, I. R. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*, translated by M. Mohajer & M. Nabavi, first edition, Tehran: Agah. [In Persian]

Mandanipour, Sh. (2004). *The Ghosts of Shahrzad (Structures, Techniques, and Forms of Modern Fiction)*, first edition, Tehran: Qoghnous. [In Persian]

Mandanipour, Sh. (2009). *The Midday Moon*, five edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Mir-Abedini, H. (2007). *One Hundred Years of Iranian Fiction Writing*, second edition, Tehran: Cheshme. [In Persian]

Mohammadi, I.; Faroughi Hendevalan, J.; Sadeghi, S. (2011). "Mythicization of Time in Shahriyar Mandanipour's Short Stories". *Persian Language and Literature*; 19 (70),137-166. [In Persian]

Mohammadi, M. H. & karimi, T. (2013). "Prototype and its variants in Shahriyar Mandanipour's stories". *Fiction studies*, 1(1), 96-109. [In Persian]

Mohammadi, E. (2014). "The Interaction between the Myth and Metaphor in Short Stories by Shahriar Mandanipour". *Literary Text Research*, *17*(58), 29-45. doi: 10.22054/ltr.2014.6619. [In Persian]

Naseri, S. and Malmir, T. (2025). "Narrative Configuration, Focalization, and Semantic-Semiotic of the Story of Midday Moon". *Linguistic Studies: Theory and Practice*, *2*(2), 49-78. doi: 10.22034/jls.2024.140795.1077. [In Persian]

Prince, J. (2012). *Narratology: the form and functioning of narrative*, translated by M. Shahba, first edition, Tehran: Minooy-e Kherad. [In Persian]

Rimon-Kenan, Sh. (2008). *Narrative Narration; Contemporary Poetics*, translated by A. Harri, first edition, Tehran: Niloufar. [In Persian]

Soltani, F. & khodadadi, N. (2022). "Investigating the Components of Dystopia in Modern Stories of Mandanipour". *Research Journal of Literacy Schools*, *6*(18): 29-52. doi: 10.22080/rjls.2022.23622.1303. [In Persian]

Tashakori, M.; Qasimpour, Q.; Bakhshi, M. (2014). "Analysis of Plot in Shahriyar Mandanipour's short stories based on formalism's boutique". *Research Institute of Humanities and Cultural Studies*. The 8th Persian Language and Literature Research Conference, pp. 551-570. [In Persian]

Teymouri, T. (2024). "Heterotopian Spaces in Shahriar Mandanipourâ's Fiction: A Spatial Study". *Literary Criticism*, *17*(65), 49-91. doi: 10.48311/lcq.17.65.49. [In Persian]

Todorov, T. (2003). *Structuralist Poetics*, translated by M. Nabavi, second edition, Tehran: Agah. [In Persian]

Todorov, T. (2009). *Prose Poetics (New Studies on the Fable)*, translated by A. Ganjipour, first edition, Tehran: Ney. [In Persian]

Tolan, M. (*2004*), *A Critical-Linguistic introduction to narration*, translated by A. Hori, Tehran: Farabi Cinema Foundation. [In Persian]