نمودهای فراداستان در مجموعه داستان شرق بنفشه اثر شهریار مندنی‌پور

فاطمه جباری امیری[۱]، محسن ایزدیار*[۲] و فاطمه قهرمانی[۳]

چکیده

فراداستان از نمودهای پست مدرنیسم است که در رمان نویسی امروز رواج یافته است. این نوع رمان ترکیبی از نوگرایی و اسطوره‌گرایی و به نوعی بازگشت به پیش از مدرنیسم است که در آن تلفیقی از مدرنیته و سنّت را می‌بینیم. در این سبک، نویسنده به نوعی داستان‌های پیشین را به شکلی دیگر بازآفرینی می کند. در این پژوهش با هدف به دست دادن نمودهای فراداستانی در داستان کوتاه معاصر، بر مبنای ویژگی‌های فراداستان و به روش توصیفی- تحلیلی به بررسی مجموعه داستان شرق بنفشه اثر شهریار مندنی‌پور، پرداخته شد و نگارنده به نتیجه رسید که مندنی‌پور در داستان‌های کوتاه این مجموعه، بیشتر عنصر عدم قطعیّت و گسستگی طرح و بینامتنیّت را دخالت داده است، امّا عناصر دیگری چون: دخالت راوی در داستان، اسطوره‌گرایی، عدم روال خطّی نیز از ویژگی‌های اوست که موجب شده داستان‌ها دارای ابهاماتی باشد که برای فهم آنها نیاز به چینش پازل‌های پراکنده داستان است. حضور شخصیّت‌های تاریخی در این داستان‌ها که موجب بینامتنیّت شده و زبان داستان را به سبک گذشتگان تغییر داده است. از این رو سنّت و مدرنیسم با هم تلفیق شده و از ورای آنها نگاه نویسنده به دنیا و نظرات وی به شکلی تازه مطرح می‌شود.

کلید واژه‌ها: پست مدرن، فراداستان، شرق بنفشه، عدم قطعیّت، اسطوره‌گرایی و گسستگی متن.

---

[۱]- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک ایران.
jabbari.adib97@gmail.com

[۲]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک ایران. (نویسنده مسئول)
m-izadyar@iau-arak.ac.ir

[۳]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک ایران. sh-hekmat@iau-arak.ac.ir

وصول: ۱۴۰۱/۰٦/۰۷ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۵

۱ -مقدّمه

فراداستان از عناصر سبک پست مدرنیسم است و دارای مؤلّفه هـایی اسـت کـه نویسـندگان پست مدرن از آن بهره می‌برند. «اوّلین نشانه‌های این نوع رمان در قـرن هجـدهم در رمـان تریسـترام شَـندی دیده شده است. نمونهٔ شاخص فراداستان، رمان زن ستوان فرانسوی نوشته جان فاولز[1] اسـت کـه در سـال ۱۹۶۹ تألیف شد و موضوع آن داستانی است دربارهٔ داستان که یکی از ویژگی‌های فراداستان است». (دژبان و بـاقری، ۱۳۹۷: ۲۲۰)

در آثار فراداستانی غالباً راوی یا نویسنده تلفیقی میـان سـبک کلاسـیک و مدرنیسـم ایجـاد می کنند و با زاویه دیدی دوگانه یا چندگانه و طرحـی گسسـته و چنـد پـاره بـه روایـت داسـتانی می پردازند که از نظر تسلسل زمانی دارای روال عادّی نبوده و در هم ریختـه اسـت. در ایـن سـبک داستان از سویی با واقع گرایی مواجه می شویم و از سویی حرکت در زمان گذشته را می‌بینیم بـا اسـطوره‌هـایی که با زمان فعلی تطبیق داده می شوند. برخی داستان نویسان ایرانی این سـبک را آزمـوده و آثـار قابـل تـوجهی پدید آورده‌اند. این کار موجب ابهام در داستان و تکّه‌تکّه شـدن طـرح شـده و فهـم قصّـه را بـرای خواننده دچار مشکل می کند و گاهی خواننده باید پازل‌ها را کنار هم بچیند و از این طریق به اصل داستان پی ببرد. شهریار مندنی‌پور از جمله نویسندگانی است که این روش را آزمـوده و در برخـی آثار خود عناصر پست مدرنیستی یا فراداستانی را به کـار گرفتـه اسـت. در ایـن پـژوهش مجموعـه داستان «شرق بنفشه» اثر «شهریار مندنی‌پور» از نظر عناصر فراداستانی مورد بررسـی قـرار مـی‌گیـرد و هدف شناخت کاربرد مؤلّفه‌های فراداستانی در این مجموعه است.

۱-۱.پیشینه تحقیق

فرشته رستمی(۱۳۸۹)در مقاله «ساختار صدا در داستان های مندنی پور، صدا و زاویه دیـد را در آثار مندنی‌پور بررسی نموده و در آن به ویژگی‌های زمان پریشی و گذشته نگری اشاره کـرده است.

[1] John Robert Fowles

١-٢. روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی– تحلیلی بر مبنای نظریّه پست مدرنیسم و عناصر فراداستانی است. به این ترتیب که ابتدا مبانی نظری یعنی ویژگی های فراداستان از منابع معتبر مطالعه شده سپس با خوانش مجموعه داستان بخش هایی که واجد این عناصر است استخراج و تحلیل شده است.

٢. مبانی تحقیق

٢-١. پست مدرنیسم

«پست مدرنیسم از جمله جریان‌های اجتماعی و ادبی در آغاز قرن بیستم است که در سال های اخیر بسیار مورد توجّه نویسندگان، شاعران و منتقدان ادبی قرار گرفته است. برخی این نگرش را نوعی ساده انگاری افراطی می‌دانند؛ زیرا بسیاری از ویژگی‌های پست مدرنیستی که متفکّران و نویسندگان را تحت تاثیر قرار داده، ریشه‌هایی بسیار عمیق‌تر در فلسفه و علم‌های زیبایی شناسانهٔ پیشین داشته است. این گروه معتقدند اصطلاح پست مدرنیسم از معماری به فلسفه، از فلسفه به علوم اجتماعی، از آنجا به مطالعات فرهنگی و سپس به نظریّهٔ ادبی راه پیدا کرده است.» (پاینده، ١٣٨٢: ٢٥)

نویسندگان ایرانی در دهه های اخیر تحت تأثیر نویسندگانی چون ساموئل بکت، ولادیمیر ناباکوف و... به آفرینش رمان ها یی با عنوان پست مدرن گرایش پیدا کردند. علّت اصلی این گرایش را می تواند ناشی از تغییرات اساسی در ساختار جامعه و فرو ریزی ارزش های سیاسی – آرمانی گذشته باشد که نویسندگان را بیش از پیش از ادبیّات مردمی دور کرده، پژوهش در فرم و زبان را در دستور کار آنان قرار داد تا جستجو برای کشف کردن جای قطعیّت اندیشی را بگیرد و نویسنده بتواند از طریق تجربه کردن فرم و زبان به شناخت تازه‌ای از واقعیت برسد. (ر.ک. میرعابدینی، ١٣٨٦: ١٤٥٣)

۲-۲. فراداستان

اصطلاح فراداستان که در ادبیات پست مدرن مطرح شده، یکی از شیوه های داستان پـردازی در این سبک به شمار می‌رود. این اصطلاح تاریخچه‌ای به قدمت خود روایت دارد (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۳۷) برای فراداستان تعاریف زیادی نوشته اند از جمله در فرهنگ اصطلاحات ادبی نوشته اسـت: «فرا داستان نوع خاصی از رمان در ادبیات پست مدرن است که اوّلین بار رابرت شـولز آنـرا رواج داد. این نوع رمان با رمان سنتی و رمانس بسـیار تفـاوت دارد و بـا تجربـه‌هـای تـازه‌ای در زمینـه موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی و اسطوره گرایی همراه است.» (داد، ۱۳۸۵: ۳٦۰) این تعریف به این معناست که نویسنده به شکلی مصنوعی دربـارهٔ داسـتان خـود و مراحـل نوشـتن آن صـحبت می کند و حتّی گاهی با شخصیّت ها در مورد نقش آنها به مشورت مـی نشـیند و در مسـیر داسـتان تغییر ایجاد می کند. دیوید لاج می گوید «فرا داستان عبارت است از داستان دربـارهٔ داسـتان.» (لاج، ۱۳۸۸: ۳٤٥)

فراداستان از شگردهای داستانی است که نویسنده بدون این که تظاهر بـه واقـع‌گرایـی کنـد تصویری از واقعیّت نشان می دهد و با حضور خود در داستان توجّه خواننده را به سـاختگی بـودن آن جلب می کند. (وارد، ۱۳۹۳: ۵۰) از نظر پاتریشیا وو صریح ترین نوع فراداستان سخنان خودآگاه نویسنده است که عمداً غیرواقعی بودن داستان را گوشزد می کند. (وو، ۱۳۹۰: ۷-۸)

با این تعاریف قالب و ساختار فراداستان بیشتر شبیه داستان است و تفسیر و تحلیلی کـه در بطن این قبیل اثار صورت می‌پذیرد تا آنجا که داستان به نقد خود می‌پردازد این آثار را به نقد شبیه می‌سازد. از این رو در فراداستان، نقد داستان نیز انجام می گیرد و نویسـنده بـه بررسـی کـار خـود می‌پردازد.

به بیانی دیگر «در فراداستان، جملاتی خارج از چارچوب داستانی وارد می شود که بـه نقـد داستان مربوط است و نویسنده عمداً آنها را به کار می برد تا خواننده را درگیر سبک خـاص خـود کند. از سویی به دلیل اطّلاعات خارج از متنی که وارد داستان می شود، نوعی بینامتنیـت محسـوب می گردد. به طوری در تعریفی از فراداستان گفته شده، نوعی از نوشتن است که خودش را در مـرز

میان داستان و نقد جای داده است. این مرز یک نقطه همگرایی است که داستان و نقد را به هم شبیه می‌کند.» (دژبان و باقری، ۱۳۹۷: ۲۲۷)

در واقع فراداستان این موضوع را پیش می‌نهد که «می‌توان از آینهٔ هنر ساختارهای بازنمایی یا زبان‌شناختی‌اش را آموخت، نه این‌که مستقیماً از آن نوعی ‹ماهیّت انسانی› فرضی بیرون کشید که گویی به نحوی به مثابه ذاتی خارج از نظام‌های تاریخی بیان وجود دارد.» (وُو، ۱۳۹۰: ۲۱)

۲-۳. عدم قطعیّت

به نظر لینداها چن که از صاحب‌نظران ادبیّات و فرهنگ پسا مدرن است، «در ادبیّات پسا مدرن، خود و تاریخ کنار گذاشته نشده‌اند بلکه به تازگی قطعیّت خود را از دست داده‌اند.» (ویدوسون، ۱۳۷۷)

شمیسا نیز با اشاره به روشن نبودن سرانجام قهرمان داستان در رمان پست مدرن، نوشته است: «اصولاً با پیشرفت علم، همهٔ مسائل قطعی قدیم تبدیل به مسائل نسبی شده‌اند. اعتقاد به نسبیّت و عدم قطعیّت از مختصات عصر مدرن است.» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲٦۰)

۲-٤. گسستگی متن

این تکنیک که قطعه قطعه شدگی خوانده می‌شود و اساس ادبیات پست مدرنیسم است هر قطعه به طرف قطعهٔ بعدی که عملکرد دیگری در زمان است حرکت می‌کند و مکان نیز قطعهٔ قبلی را کاملاً نفی می‌کند در نتیجه، استمرار عادّی و روایی نداریم؛ امّا ممکن است تکرار داشته باشیم در این امر تکرارها، انگاره‌های دو قلوی همدیگر هستند. آنها همزادهای یکدیگرند نه عین هم، مثل نوشته‌ها و گفته‌های اشخاص اسکیزو فرنیک که مکالماتشان کوتاه است، چون شخصیّت‌شان تکه تکه شده و نمی‌توانند موضوعی را از اوّل تا آخر دنبال کنند. «ناتمام گذاری و پرش از یک قطعه به قطعه دیگر و به طور کلّی پراکندگی به معنای نبود قصّه و حذف کامل گره داستان نیست؛ بلکه به مفهوم راهبرد گریز از انسجام و کنار گذاشتن موقتی گره محسوب می‌شود.» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۲۱۲)

در آثار پست مدرنیستی شیوه روایت در روایت غالباً به قصد وحدت گریزی ارائه می‌شود. «در این گونه داستان ها معمولاً هر داستانک صحت روایت های دیگر را به چالش کشیده و در کنار وسعت بخشیدن به بی‌معنای از طریق خلط واقعیّت با رویا ارتباط نسبی کل داستان را در هم می‌ریزد». (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲٦۸)

۲-۵. اسطوره گرایی

چنانکه گفتیم در فراداستان مرز خیال و واقعیّت به هم نزدیک می‌شود از این رو حضور اسطوره که ویژگی امور خارق‌العاده در آن وجود دارد در کنار عناصر واقعی داستان جلوه‌گر شده، نوعی بینامتنیّت پدید می‌آورد. به تعبیر وو: «شیوه ای برای تقویت مفهوم داستان ادبی به مثابه جهان بدیل کاربرد تلمیح یا اشاره ادبی و اساطیری است که وجود جهان خارج از مکان و زمان روزمره را به خواننده یادآور می‌شود.» (وو، ۱۳۹۰: ۱٦۱)

۲-٦. شرق بنفشه

مجموعه داستانی اثر شهریار مندنی‌پور حاوی نه داستان کوتاه است که اغلب آنها دارای ویژگی‌های پست مدرنیستی هستند.

بحث و بررسی

عناصر فراداستانی رمان‌های کولی کنار آتش و شرق بنفشه

الف. عدم روال خطی

اغلب داستان های این مجموعه به شکلی غیرخطی روایت می شوند و داستان از نیمه یا انتها آغاز شده، دوباره به اوّل برمی‌گردد. در داستان «آیلار» زمان‌ها دائم عوض شده و جابجا می‌شوند و در واقع داستان از وسط ماجرا آغاز می‌شود درست از آنجا که طالبا پیشنهاد دیدن یک فیلم خوب در سینما را به آیلار می دهد: «یه فیلم خوب آوردن «شب های فرعون» فردا ساعت شیش عصر دو تا بلیت می‌خرم سینما «ایران» منتظرتون وایمیستم» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۸۱)

سپس پرش به گذشته و آینده دارد. شخصیّت هدایت در این داستان حضوری غیرملموس دارد در واقع نقش وی در داستان تنها هدایت گر است و نقش دیگری ندارد و همانند دوربینی است که شخصیّت‌ها را می‌بیند و منتظر است تا صحت و سقم نظرات خود را دربارهٔ عشق ببیند.

«اوّلش یه عالمه رویا و گل و بعد که کار تموم شد دروغ و خیانت. یه چیزی دور از دسترس خیال کردن اون بالا اسمش رو هم گذاشتن عشق. زور می زنند که بهش برسن.» (همان: ٧١)

در داستان «ناربانو» نیز روایت خطی نیست، نظم زمانی به هم می‌ریزد. از سویی زاویه دید تک‌گویی درونی و سیال ذهن با هم آمیخته شده و از این طریق لایه‌های درونی و بیرونی ذهن گوینده را آشکار می کند. این داستان نیز از نقطه پایان شروع شده و سپس به زمان های قبل برمی‌گردد. پدر راوی در سال‌های قبل در هنگام رویارویی با شیر به جای این که شیر را بکشد خود را کشته است در حالی که راوی چنین نتیجه گرفته است که این کار وی برای کشتن رجزها و دروغ‌ها و ستم‌هاست: «لوله تفنگ را برگرداند به سینه خودش که گور همه رجزها و دروغ‌ها و ستم‌ها ست تا بفهمد و بفهماند...» (همان: ١٦٥)

داستان «مهمان» نیز روال خطی ندارد و در آن شاهد رفت و برگشت های پیاپی هستیم. این رفت و برگشت‌ها هم مربوط به زمان و مکان است.

«به انسیه نگاه کرد ببیند او می‌فهمد و از نگاه سرد و لب‌های کافوری‌اش وحشت کرد. سوز سردی به پاهایش می خورد. حال سر که برگرداند متوجّه شد که لای در باز است. کمتر از یک وجب باز است. کمتر از یک وجب باز بود. به نظرش رسید که چشمی از آن لا به تو نگاه می‌کند. در تاریکی پشت در، بود و نبود. هادی گفت:

-گفتم که نمیاد داخل. نفس تو این خونه رو زنده کرد.» (همان: ١٧٧)

یا زمانی که دستش توسّط منگل زخمی می شود، خونی که از آن می رود به نظرش خون هاشم می‌آید. در حالی که او هفده سال پیش کشته شده است: «امیر به رگه باریکی خون که روی مچ دستش خشک شده بود نگاه کرد. خون هاشم بود. وقتی انسیه جیغ کشان از کلبه بیرون دویده بود. او آمده بود بیرون چهارزانو نشسته بود. دشنه را زمین گذاشته بود وگوش سپرده بود به صدای

چوب بر چوب‌وار یکی یک زاغی، همان جاها. لرزید به خود هفده سال خون هاشم از دستش پاک نشده بود.» (همان: ۱۷۹)

داستان «هزار و یک شب» بدون این که از روال منطقی برخوردار باشد، تصویرگر روزهای انقلاب است و در آن شاهد جابجایی زمان و مکان و ایجاز هستیم.

در داستان «سرو و آتش» با تناقضی در باب عشق روبرو هستیم مرد عاشقی که معشوق را می‌کشد. در واقع در این داستان با راوی غیرعادی روبرو می‌شویم. طرح داستان خطی نیست و روال منطقی ندارد. شروع رمان صحنه گفت و گوی راوی با جنازه بانوست و پس از آن ماوقع شرح داده می‌شود.

ب. عدم قطعیّت

یکی از ویژگی های پست مدرنیسم این است که حقیقت در آن نسبی و غیرقابل انطباق با واقعیّت است و نظریّات استوار بر مفاهیم مطلق حقیقت علوم و خرد چیزی جز ساختارهای تصنعی نیست. (ر.ک: لیوتار، ۱۳۸٤: ٥٤)

در داستان شرق بنفشه، حضور افرادی چون حلاج فضای داستان را دچار چندگانگی نموده و رمان میان خیال و واقعیّت در نوسان است. همچنین حضور شخصیّتی عجیب چون حافظ در داستان گاهی به شکل واقعی نشان داده شده به طوری که روزی با پیرمرد کتابدار کاری می‌کند که وی باور می‌کند شراب خورده است: «گفتم: عالی‌جناب! شما امروز صبح صبوحی زده‌اید؟ گفت: شوخی‌اش هم برای من چندش آور است آقا. بروید سر جایتان، در کتابخانه نباید صحبت کنید. گفتم: پس این لکه‌های ارغوانی را پاک کنید از سینه پیراهن. ناباور و حیرت خوار به دو لک تازه نگاه کرد. انگشت زد. هنوز نم داشتند انگشتش را برکشید. رنگش پرید. شتابان به خانه شتافت.» (مندنی پور، ۱۳۷۷: ۱۵-۱٤)

در داستان «باز رو به رود» به دلیل مشخص نبودن مرگ شخصی به نام «میرداد» است. راوی که خود را قاتل معرّفی کرده، اکنون بعد از سی سال می‌بیند موضوع قتل لوث شده و مرگ این شخص طبیعی قلمداد می شود، از این رو برای این که همچنان به عنوان قاتل و قهرمان جلوه کند

اصرار بر قتل دارد و این رواتی را به چند شکل بازگو می کند. در واقع او در نقش قاتل فرو رفته و نمی‌تواند از آن دور شود و به خاطر آشفتگی ذهنی، قتل را به اشکال مختلف بازگو می کند. عدم قطعیّت ایجاد می کند و این تناقضات موجب شکّ مخاطب به کلیت داستان می شود. حتّی آقای فروردین که خود مقاله‌ای در بارهٔ طبیعی بودن مرگ میرداد نوشته شکّ می‌کند که واقعاً قتلی در کار بوده یا خیر: «باز تمام شده. حالا می توانی حرف بزنی، مرا هم به شکّ انداخته‌ای بگو کنار آن ورد لعنت شده چه اتّفاقی افتاد؟ (همان: ٢٤٤)

این داستان متأثّر از مرگ صمد بهرنگی است که در لفّافه توضیح داده شده است؛ زیرا مرگ صمد در رود ارس نیز به عنوان قتل تلقّی شد و هنوز هم برای برخی این شبهه وجود دارد. حمزه فلاحتی شخصیّتی است که در هنگام مرگ با صمد بوده و قربانی این ماجراست ولی خود در سال ۷۰ این موضوع را فاش می‌کند که حزب از مرگ صمد استفاده ابزاری کرده است.

این داستان بر خلاف ظاهر فریبنده‌اش که درونمایه وحدت در عشق را القا می‌کند، عشقی زشت و سخیف را به نمایش می گذار که علاوه بر غیرقانونی و غیرعرفی بودن آن به جنایت نیز منجر می گردد از این رو شخصیّت راوی به شکلی متناقض نموده می شود که در عین صحبت از عشق و دور کرد اتهام از خود، بسیار جنایت کار است و روح نازیبایی دارد: «خارهای آب، تیغه های نور، کینه های خاک و زهرهای باد مرا نشانه گرفته‌اند. از ذهن همه هلهله خواهش مرگم می‌شنوم. می‌خواهند ببینند رقص تنم را فراز سرهاشان. می‌خواهند بشویند آه دم مرگم را. می‌خواهند روی جنازه‌ام پا بگذارند و به خانه‌ها شان بروند برای بچه‌ها یشان تعریف کنند تا از کابوس آنها بیرونم کنند. تو باور کنم بانوی خاموش.» (همان: ۳۸)

راوی زمانی که مانع و رقیب را از سر راه برمی‌دارد به جای ازدواج با معشوق او را می کشد و این نشانهٔ روان پریشی راوی است در حالی که وی متولّی آرامگاهی است و طبعاً باید فردی معقول باشد که چنین سمیّت به وی واگذار شده است. از سویی این راوی لحنی متناسب با شخصیّتی ادبی دارد که قدرت کلمات را می‌شناسد و در جای درست آنها را به کار می‌برد و مخاطب گمان می کند وی باید بانو را خوشبخت کند: «در میانه‌ای بنشین و در حیرانی بی‌کرانگی

غرقه شو ای مرد بیچاره که هیچ گناهی نداری الا این که صاحب گوهری هستی که قدرش را نمی دانی و قدرش نیستی». (همان: ٤٩)

ج. طرح گسسته

داستان آیلار دارای طرحی غیرمنسجم است به طوری کـه نویسـنده و شخصـیّت داسـتان همزمان حرف می زنند بدون این که نظمی در پیرنگ دیده شود از سویی کانون روایت به سـرعت عوض می‌شود و شخصیّت‌ها از گذشته و حال در داستان حضور پیدا کرده‌انـد. در ایـن داسـتان بـه سختی می‌توان با کنار هم چیدن پازل‌ها طرح داستان را دریافت. به نظر می‌آیـد تکّـه‌هـایـی از داسـتان سانسور شده و در متن نیست به طوری که گاهی زمان و مکان حوادث را در نمی یابیم و باید با حدس و گمان به آن پی ببریم. داستان ناربانو نیز دارای طرح گسیخته است. این داستان همچـون نمایشـی است که صحنه های مختلفی از ادبیات شاعرانه و متن عادی را روایت می کند. داستان شام سـرو و آتش نیز طرحی تکه تکه دارد خواننده باید حوادث را همچون تکّـه‌هـای پـازل کنـار هـم بگـذارد تـا داستان را دریابد. حادثه و جنایتی که رخ داده به ماجرای قبلی مرتبط است ولی مانند اپیـزود عمـل می‌کند. زمانی که قرار است ماجرای قتل شوهر زن بیان شود مقدّمـه‌ای مـی‌آیـد در حکـم براعـت استهلال به طوری که خواننده متوجّه می‌شود در این بخش با توطئه و قتلـی سـر و کـار دارد و در ادامه به صورت تکّه تکهٔ و اعتراف گونه بیان می گردد. در مورد قتل برادر زن نیز چنین مقدّمـه ای آمده است: «با همین دست‌ها گردن هفت روباه سرخ را پیچانده‌ام. با همین مشت‌ها دنـده‌هـای دو مأمور را که از من کارت شناسایی می خواستند خرد کـرده‌ام.» (منـدنی پـور، ۱۳۷۷: ۵۱) در ادامـه داستان بعد از درگیری راوی با برادر زن، نام قربانی در صفحه حوادث روزنامه درج می‌شـود و بـا این پازل‌ها خواننده متوجّه قتل می‌گردد.

داستان کهن دژ نیز به دلیل این که از منظر چند راوی درباره یـک موضـوع مشـترک روایـت می‌شود روال خطی ندارد و از الگویی خاص پیروی نمی کند و درای طرحی گسسته است.

شخصیّت ماهان که در داستان حضور ندارد و از طریق راویان شناخته می شود با آن چیـزی که آنها می‌گویند متفاوت است. اینطور که پیداست راویان افـراد دروغگـو و دورویـی هسـتند کـه ماهان به درون آنها پی برده و به هیچکس اعتماد ندارد و دلیل آن نیسـت آرزویـی اسـت کـه وی

داشته و آن خواندن فکر افراد بوده است. این طرح فانتزی که با واقعیّت تناسبی ندارد درونمایه داستان است و شخصیّت دوستان ماهان از نوع روایت خودشان بر ملا می شود و تناقضی ایجاد می‌کند تا مخاطب خودش حدس بزند چه اتّفاقی برای ماهان افتاده که خودکشی کرده است. «جوهرش بدبین بود. جلو ما لاف می‌اومد که از عشق به آدماس که میشینه پای تعریف سرگذشتشون.» (همان: ١٨٤)

«قبلن‌ها این طوری نبود تازه زیادی هم به همه اعتماد می‌کرد همین تیمور بهش می‌گفت ماهان آدما اون جور که تو می‌نیبیشون نیستنا... .»(همان: ١٩٢) نظر ماهان این است که: «رفاقت کاسبی نیس؟ بعضی آدما نزول کمکشون به همدیگه رو می‌خوان. ولی بعضاً دوستی می‌کنند وقتی دوستی می‌کنند خوشحال میشن... .» (همان: ١٩٠)

د. اسطوره‌گرایی

نویسنده با استفاده از شخصیّت‌های اسطوره‌ای و آوردن آنها به دنیای کنونی سبک فراداستانی ایجاد کرده است. از نظرگاهی می‌توان قصّه مهمان را یادآورها بیل و قابیل دانست که بر سر ماجرای عاشقی، یکی از برادران قاتل شد، امّا در اینجا مقتول خیانت‌کار بوده و قاتل نیز جزایش را می بیند و از نظر قرینه‌سازی با آن داستان انطباق دیگری ندارد.

در داستان «باز رو به رود» نیز نام قابیل به میان می‌آید راوی که ادعا دارد میرداد را کشته می‌گوید: «من که قابیلم فقط می‌دانم که هنوز دستهایم از معجزه قتل مبترک است. ... بله حالا هم اگر بخواهم بگویم مثل سی سال پیش می‌گویم که من میرداد را کشته‌ام.» (مندنی پور،١٣٧٧: ٢٣)

در داستان سرو و آتش، متولی فعلی جنی است که با کشتن متولّی قبلی جای او را گرفته و همین مسأله روایت را دچار چالش می‌کند. حضور این جن در لباس انسان و عاشق شدن به زنی از تبار انسان خود ابهام آمیز است.

زن داستان ناربانو زنی است که واقعیّت وی مشخّص نیست و در ذهن راوی تبدیل به زن اثیری شده است و راوی غالباً در ذهنش با او گفت‌وگو می‌کند: «تو قشنگی، خیلی قشنگی. چشمهات مثل یک دشت ناشناس که مرد شب مهتاب به آن رسیده باشد. مرد دوست دارد که به

آن زل بزند و توی سیاهی‌اش دنبال در چشمه‌ای یا پریدن پری شاهرخ بگـردد تـا سـپیده سـحر». (همان:۱٤۰)

هـ بینامتنیّت

«در داستان‌های پست‌مدرن، نویسنده، شخصیّت‌ها یا رخدادهای متن‌های دیگر را در ساختار متن خود می‌گنجاند و به این ترتیب امکانی خلق می‌کند تا شخصیّت‌ها و رخدادها از یـک دنیـای تخیّلی به دنیای تازه‌ای انتقال پیدا کنند. این انتقال، به دلیل ماهیّت آن کنایی، طنز آمیز، بازی‌گوشانه و انتقادی است و بیشتر خصلت بازی دارد تا خصلت ادبیّات مدرن.» (بی نیاز،۱۳۸۷: ۲۰۷)

داستان شرق بنفشه با استفاده از ابیات حافظ، به اقتبـاس از ایـن دیـوان پرداختـه از ایـن رو دارای بینامتنیت آشکار است: «چرا که سـهم تـو را از دایـره قسـمت دُرد کـرده انـد... .» (منـدنی پور،۱۳۷۷: ۸)

ایهاب حسن در ضمن بیان. «ویژگی‌های پست مدرنیسـم بـه عناصـری چـون پدیـدهٔ هنـری، فلسفی و اجتماعی، به سوی اشکال باز، بازی گوشانه، رمزگان‌های جاری، رسانه‌ها و زبان‌ها اشاره می‌کند.» (حسن، ۱۳۸۷: ۱۱۰)

در داستان آیلار به دلیل حضور صادق هدایت و پرداختن به برخـی نوشـته‌هـای وی ایـن بینامتنیّت به چشم می‌خورد. کلید واژه‌ها یا رمزگان‌هایی در این داستان هست که دقیقـاً تـداعی‌گـر نقاطی از داستان های هدایت است مانند«قوزی»، «پهلوی» «سگ ولگرد»، «پنجـره» «سـایه» در ایـن متن:

«طالبا به زمزمه گفت:

– آقای هدایت!

نشنید با شانه‌های فرو افتاده می‌رفت و دور بود از همه کس و همه چیز. دنبـالش راه افتـاد. طالبـا حس می‌کرد دو مرد او را تعقیب می‌کنند. بر می‌گشت پشت سرش را نگاه مـی‌کـرد ؛ ولـی هـیچ کابوسی در خیابان نبود. تک و توک ماشین های قوزی سیاه ردّ می شدند. دو پسـر بچّـه در لبـاس

مدرسه و کلاه پهوی بر سر، زنده بودن توله سگی ولگرد را با نیش پا امتحان مـی کردنـد... کسـی جلوی پنجره آمد سایه‌اش روی دیوار این سو.» (مندنی پور،۱۳۷۷: ۷۸-۷۷)

و. دخالت راوی در داستان

خطاب‌های نویسنده در داستان شرق بنفشه موجب دخالت شده گرچه تغییری در سرنوشت شخصیّت‌ها ندارد، حضور مشخّص وی را نشان می‌دهد و خواننده پی به داستان بودن متن می‌برد. زاویه دید داستان به دو صورت اوّل شخص و سوم شخص دیده می‌شود و به نظر مـی‌رسـد راوی سوم شخص روح حافظ است و در مواردی خود نویسنده یا راوی است که در مکانی واقعی مثـل کتابخانه مشغول خواندن کتابی است که مسلماً پس از قرن هشتم نوشـته شـده و در زمـان حـافظ موجود نبوده است.

توجّه به گذشته تاریخی و عرفانی ایران

«پسا مدرنیسم در ابتدا اصطلاحی بود که در مورد تلفیق شیوه های معماری نو و کهن به کار رفت و در ادبیات این اصطلاح از سال ۱۹٦۰ رواج پیدا کرد.» (کهون، ۱۳۸۷: ٤)

در این کتاب، راوی با شخصیّت‌های تاریخ دیدار می‌کند و آنهـا را مـی‌بینـد و بـه توصـیف می‌پردازد گویی خود در زمان سفر کرده و به آن دوران رفته یا این افراد بـه زمـان حـال آمـده‌انـد: «حلاج را دیدم. خرقه و تن شفاف. مستامستِ عطرِ گل‌های صحرایی که از دروازه قرآن به شـیراز می‌آمدند. می‌رفت به سمت باغ‌های قصد الدشت چهار مرید همراهش بودند.» (مندنی پور، ۱۳۷۷: ۱۹)

«یکی از کتابدارهای این کتابخانه مدّعی درویشی است. همه شعرهای دیوان را بهتـر از مـن حفظ دارد.» (همان: ١٤)

ایـن ویژگـی تلفیـق را در سـاختار متـون ادبـی نیـز مـی‌بینـیم. تلفیـق گذشـته و آینـده در شخصیّت‌پردازی ذبیح و ارغوان و روح حافظ، به فراواقعی شدن داستان می‌انجامد. نویسنده بخشی از ابیات حافظ را در میان جملات دیگر گذاشته و رنگ عرفانی به کلام داده است: «حالا که نقطـه

نقطهٔ این کلام را آشکار می‌کنی شهد شراب مینو به کامت باش، چرا که در این قسمت سهم تو را از جهان در داده‌اند. رندی هم به جان شیداست واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمانت خرقه بسوزانند.» (مندنی پور، ۱۳۷۷: ۸)

«کوچه پس کوچه‌های قدیمی شیراز...تنگ و طولانی پیچ های ترس محتسب خورده‌اند.» (همان: ۱۷)

در داستان «آیلار» نیز نویسنده در داستان حضور دارد و دیده می‌شود از این رو عناصر فانتزی وارد داستان شده و دخالت می‌کند. هدایت داستان آیلار را می‌توان به نوعی همانند راوی دخالت‌گر دانست که در فراداستان حضور دارد و شخصیّت‌ها را کنترل می‌کند. از سویی منظور نویسنده، ایجاد تصویری از صادق هدایت است که داستان‌هایش غالباً منفی بافانه و پوچ گراست و باور به عشق ندارد و این موضوع عدم قطعیّت را ایجاد می‌کند. این نظریه با توجّه به فضای تیره و تار داستان و زمان جنگ جهانی و فعالیّت‌های حزب توده دور از باور نیست.

نتیجه‌گیری

مندنی پور در داستاهای کوتاه خود کوشیده تا به سبکی تازه با تلفیق شخصیّت‌ها و حوادثی از گذشته تا حال، روایتی متفاوت بسازد به طوری که ساختار داستان‌ها با روالی غیر خطی و طرحی در هم ریخته مخاطب را دچار شک و تردید کرده و عدم قطعیّت در داستان ایجاد می‌کنند. در این داستان‌ها با طرحی گسسته روبرو می‌شویم که مخاطب باید تکه‌های پازل را کنار هم بچیند و از میان آنها داستانی بیرون بیاورد و گاهی تکه‌هایی از پازل‌های گمشده را حدس بزند. دخالت راوی در داستان‌ها چندان آشکار نبوده و در برخی داستان‌ها شخصیّتی بدون این که نقش خاصی داشته باشد، نظر می‌دهد و این نظر، گاه همانند دخالت راوی یا نویسنده عمل می‌کند؛ امّا سرنوشت شخصیّت‌ها را عوض نمی‌کند. مهمّ‌ترین ویژگی‌های این داستان‌ها فرم در هم ریخته، تکّه‌تکّه بودن طرح و بینامتنیّت است و نویسنده از این طریق سعی داشته تاریخ معاصر و گذشته را به پیوند بزند و از میان داستان، عقاید خود را در باب مضامین سیاسی و اجتماعی به شکلی پنهانی بیان کند.

فهرست منابع و مآخذ

الف: کتابنامه

۱ – بی‌نیاز، فتح اله، (۱۳۸۷)، ***درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی***، تهران: افراز.

۲ – پارسی‌نژاد، کامران، (۱۳۸۷)، ***نقد ادبیّات منطبق با حقیقت***، تهران: خانه کتاب.

۳ – پاینده، حسین، (۱۳۸۲)، ***گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی***، تهران: روزنگار.

٤ – حسن، ایهاب و دیگران، (۱۳۸۷)، ***ادبیّات پسامدرن، به سوی مفهوم پسامدرن***، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۵ – داد، سیما، (۱۳۸۵)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.

٦ – شمیسا، سیروس، (۱۳۹۰)، ***مکتب‌های ادبی***، تهران: قطره.

۷ – کهون، لارنس، (۱۳۸۷)، ***متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***، چ٦، تهران: نی.

۸ – لاج، دیوید، (۱۳۸۸)، ***هنر داستان نویسی***، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نی.

۹ – لیوتار، ژان فرانسوا، (۱۳۸٤)، ***وضعیّت پست مدرن***، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چ۳، تهران: گام نو.

۱۰ –مارتین، والاس، (۱۳۸۹)، ***نظریّه‌های روایت***، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران: هرمس.

۱۱ –مندنی پور، شهریار، (۱۳۷۷)، ***شرق بنفشه***، تهران: مرکز.

۱۲ –میرعابدینی، حسن، (۱۳۸٦)، ***صد سال داستان نویسی در ایران***، تهران: چشمه.

۱۳ –وارد، گلن، (۱۳۹۳)، ***پست مدرنیسم***، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

۱٤ –وو، پاتریشیا، (۱۳۹۰)، ***فراداستان***، ترجمهٔ شهریار وقفی پور، تهران: چشمه.

ب- مقالات

۱۵ –دژبان، فامه و باقری، بهادر، (۱۳۹۷)، «***طبقه بندی عناصر فراداستان ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده***»، متن پژوهی ادبی، سال۲۲، ش۷۸.

۱٦ –گلشیری، سیاوش، (۱۳۸۹)، «***پست مدرنیسم در ادبیّات معاصر ایران***»، پژوهشنامه فرهنگ و ادب، صص: ۲۷۸-۲٤۲.

۱۷ –ویدوسون، پیتر، (۱۳۷۷)، ***ادبیّات و پست مدرنیسم***، ترجمهٔ عبّاس مخبر، **نشریهٔ ایران**، ص:۲۱.