پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۷، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۷
(از ص ۱۷۳ تا ص ۱۹۴)

تحلیل روایت یازده سپتامبر در مجموعه داستان *آبی ماورای بحار*

تیمور مالمیر[۱]
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
معصومه منتشلو
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۵/۶؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۹/۱۵)

چکیده

مجموعه‌داستان *آبی ماورای بحار* را شهریار مندنی‌پور با خلق شخصیّت‌ها و فضاهای تازه، مرتبط با حادثهٔ یازده سپتامبر نوشته است. فرم داستان‌ها، ترکیب پی‌رفت‌ها و شیوهٔ روایتگری متناسب با موضوع داستان‌ها، بیان‌کنندهٔ ژرف‌ساخت است. مندنی‌پور در هر یک از داستان‌ها به جنبهٔ خاصی از حادثه نگریسته است؛ تعدد و تنوع داستان‌های این مجموعه دربارهٔ حادثه‌ای واحد برای نشان‌دادن این مسئله است که روایت‌ها و تحلیل‌های متعددی از حادثه و شیوهٔ رویارویی با آن در جهان وجود دارد. نگاه راوی و مبنای روایت‌ها نسبت به حادثهٔ یازده سپتامبر براساس نگاه قربانیان و مصیبت‌دیدگان است؛ با این مفهوم انتقادی که میان طراحان حمله با کسانی که زمینه‌های اقدامات تروریستی را فراهم می‌کنند تفاوتی وجود ندارد؛ هر دو باعث ویرانی و فروپاشی زندگی عموم مردم می‌شوند. نحوهٔ روایت و موضوع داستان‌ها، همدردی انسان‌ها اعم از شرقی یا غربی را برمی‌انگیزد و نشان می‌دهد همهٔ انسان‌ها در برابر فجایع، ناتوان و آسیب‌پذیر هستند.

واژه‌های کلیدی: آبی ماورای بحار، داستان کوتاه، روایت، مندنی‌پور، یازده سپتامبر

---

[۱]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: t.malmir@uok.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

شهریار مندنی‌پور با ارائهٔ آثاری چون *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 موقعیّتی متناقض روبرو است؛ از یک‌سو می‌خواهد برای جلب‌توجّه خواننده، خود را به او بفهماند و از سوی دیگر، باید برای حفظ موجودیّت خود با ایجاد جذابیّت، از سرعت فرایند ادراک خواننده نسبت به خود بکاهد. به‌این‌منظور، متن پای عناصری ناآشنا را به داستان می‌کشاند (ریمون-کنان،۱۳۸۷: ۱۶۷) غیر از این ویژگی عام داستان، موضوع داستان‌های مجموعهٔ *آبی ماورای بحار* و شیوهٔ نویسندگی مندنی‌پور برای واردکردن 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.

۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ *آبی ماورای بحار*، پژوهشی که بتواند واسطهٔ خواننده و نویسنده واقع شود و ساختار و پیچیدگی‌های زبان داستان و اهمیت این مسائل را برای مخاطبان بازنمایی کند بسیار کم منتشر شده است. میرعابدینی، مندنی‌پور را نویسنده‌ای می‌داند که برای بیان مفاهیم جدید، زبان تازه‌ای می‌جوید تا با چندصدایی‌کردن داستان، آن را از قید معنایی یگانه برهاند اما چنان اسیر جادوی نثر می‌شود که توازن داستان‌هایش مختل می‌شود (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۱۴۶۵-۱۴۶۶). رستمی، با توجه به اهمیت چندصدایی در داستان مطابق دیدگاه باختین به بررسی ساختار صدا در *آبی ماورای بحار* پرداخته است؛ معتقد است مندنی‌پور در ایجاد صدا در داستان، موفق عمل نکرده چون زاویه‌دید مناسبی انتخاب نکرده است. میل وی را به تک‌گویی و بیان‌کردن خود از زبان شخصیت‌های داستان به‌عنوان ویژگی سبکی، نقص داستان‌نویسی او دانسته است (رستمی،۱۳۸۹: ۱۲۱). کرم‌پور، زبان نویسنده را در این داستان‌ها تکرار و لفّاظی ناموفق می‌داند. شخصیّت‌پردازی او را هم ناموفق می‌داند چون می‌خواهد با استفاده از یک صفت یا یک کلمه مانند «مرد زلال» شخصیّت بسازد (کرم‌پور و بهفر،۱۳۸۴: ۴۵-۴۹). بهفر نیز معتقد است *آبی ماورا بحار* «سست و ضعیف و نابرخوردار از کمترین اندازهٔ سنجیدگی و ظرافت ادبی و هوشمندی خلاقه است»

Archive of SID

www.SID.ir

(کرم‌پور و بهفر،۱۳۸۴: ۷۷)، زبان و صحنه‌پردازی آن بسیار ناتوان، پیچیده و غیرقابل فهم است و راوی دانای کل این داستان‌ها، «نادان کل» است (کرم‌پور و بهفر،۱۳۸۴: ۱۸۵). فقط در یک مقاله هرچند به‌صورت محدود به شیوهٔ روایت‌پردازی سقوط فرد از برج در «چکاوک آسمان خراش» اشاره کرده‌اند (محمدی و همکاران،۱۳۹۲: ۴۳).

۳. چارچوب نظری تحقیق

تودوروف، روایت را دارای سه واحد گزاره، پی‌رفت و متن می‌داند. دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به صورت تجربی حاصل می‌شود (تودوروف،۱۳۸۲: ۸۶). گزاره‌ها، زنجیره‌ای بی‌پایان را به وجود نمی‌آورند؛ بلکه تعدادی از گزاره‌ها، یک پی‌رفت را به‌وجود 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 به صورت 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 پی رفت اول می‌آید (تودوروف،۱۳۸۲: ۹۳-۹۵). 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 (تودوروف،۱۳۸۲: 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

Archive of SID

www.SID.ir

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. 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 چندمحور: نقل چندبارهٔ رخدادی که یک مرتبه اتفاق افتاده است. ج) روایت تکرار شونده: یک بار نقل رخدادهایی که چند بار اتفاق افتاده است (تودوروف،۱۳۸۲: 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 هر چند ناملموس میان عناصر روایی است. تولان، روایت را به توالیِ ازپیش‌انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی معرفی می‌کند که به‌طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان،۱۳۸۳: ۲۰). روایت از نظر زمان، رابطهٔ علّی، توالی، کنش و... از نظام خاصّ خود برخوردار است که باعث می‌شود زبان، شکلی منطقی و درنتیجه 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. روایت از این نظر، گونه‌ای جهان‌بینی است؛ چارچوبی برای ادراک جهان، و بازگوییِ این ادراک است (آسابرگر،۱۳۸۰: ۲۴). روایت با چنین ویژگی‌هایی، مجموعه‌ای

Archive of SID

www.SID.ir

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 «فراهم‌ساختن ابزار لازم برای شرح و توصیف آشکار روایت و فهم کارکرد آن است» (پرینس،۱۳۹۱: ۱۱). در این مقاله می‌کوشیم بر اساس روایت‌شناسی ساختاری، روایت داستان‌های *آبی ماورای بحار* را از حادثهٔ یازده سپتامبر بررسی کنیم.

۴. تحلیل ساختار روایی و ژرف‌ساخت داستان‌ها

۱. ۴. چکاوک آسمان‌خراش (بازنویسی) حلزون‌شکن عدن

پ اول:مجادلهٔ پیرزن و پیرمرد+پ دوم: فیلم سقوط سیاه‌پوش از برج+ادامهٔپ اول+ادامهٔپ دوم+ ادامهٔپ اول+ ادامهٔ پ دوم+پ سوم: وسوسه شدن پیرمرد برای گفتن راز پسرش+ ادامهٔپ دوم+پ چهارم: مرور خاطرات+ ادامهٔپ دوم+ ادامهٔپ چهارم+ ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔپ اول+ ادامهٔ پ دوم+ادامهٔ پ اول+ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔپ اول+ ادامهٔپ دوم+ پ پنجم: پخش آخرین مکالمهٔ تلفنی پسر توسط پیرمرد. ترکیب پی‌رفت‌ها تناوبی است. پیرمرد و پیرزنی، تنها فرزندشان را در ویرانی برج‌ها از دست داده‌اند. پیرزن می‌گوید پسرش آن روز در برج نبوده و زنده است، اما پیرمرد می‌داند که پسرشان در حادثهٔ ویرانی برج‌ها کشته شده چون پسر قبل از مرگ با پدرش تماس گرفته و به او گفته چه اتفاقاتی در حال رخ‌دادن است. پسر می‌خواهد سندی از فاجعه به دست پدرش بدهد تا به قیمت خوبی آن را بفروشد. پسر لحظه‌به‌لحظهٔ فاجعه حتی پریدنش از برج را برای پدر توضیح می‌دهد و چند بار تأکید می‌کند که مادرش نباید موضوع را بفهمد. پیرمرد، فیلمی را که از ویرانی برج‌ها و سقوط سیاه‌پوش ضبط کرده بارها نگاه می‌کند و از همسرش می‌خواهد بپذیرد که مردِ در حال سقوط پسر آنهاست اما پیرزن می‌گوید پسرشان از ارتفاع می‌ترسیده و هرگز چنین کاری نکرده است. مابین مجادلهٔ آنها صداها و تصویرها می‌آیند و قطع می‌شوند. پدر، بریده‌بریدهٔ سخنان پسر را که در لحظات آخر با پدر حرف زده، به هم وصل می‌کند و برای مادر پخش می‌کند. مبنای اصلی داستان، پذیرفتن یا نپذیرفتن مرگ پسر است که نویسنده به کمک نقطه‌چین این فاصلهٔ پذیرفتن و نپذیرفتن را نشان داده است و نهایتاً با بریده‌های ضبط‌شده، خواسته آنها را به هم بپیوندد ولی امکان‌پذیر نبوده است؛ پسر همچنان برای پدر حرف می‌زند اما برای مادر یک کلمه هم حرف نمی‌زند. راوی هم

Archive of SID

www.SID.ir

در آخر داستان، فروریختن برج را گویی از طریق پخش صدای ضبط‌شده تکرار می‌کند: «برج فرو ریخت. و اما هیچ، یک کلمه هم نگفته پسر...» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۲۵) و با این علامت تعلیق پایانی، قضاوت ناتمام داستان را بر عهدهٔ مخاطب می‌گذارد. ترکیب تناوبی پی‌رفت‌ها نیز با تعلیق پایانی هماهنگ است. عنوانِ کهن‌تر داستان یعنی «حلزون‌شکن عدن»، آن را به جانب بازنمایی نبردی ایدئولوژیک سوق می‌دهد. باغ عدن تعبیری عبرانی از بهشت است که آدم و حوا در آن بودند؛ تصویری که دولتمردان آمریکا برای تأیید سیاست و زندگی آمریکایی آن را ترویج می‌کردند این بود که آمریکا نوعی بازگشت به پاکی و بی‌نقصی باغ عدن است (اوکانر،۱۳۹۴: ۹). با توجه به چنین دیدگاهی که دولت آمریکا ترویج می‌کرد و حمله به منافع آمریکا را به سبب سبک زندگی و ارزش‌های این کشور نظیر آزادی و دموکراسی ارزیابی می‌کرد (چامسکی،۱۳۸۵: ۱۲۶) مندنی‌پور در این داستان، حادثهٔ یازده سپتامبر را به نوعی شکستن این باغ تصور کرده است همچنین با قیدِ «بازنویسی» در عنوان «بازنویسی حلزون‌شکن عدن» اشاره‌ای نیز به «بمب‌گذاری انتحاری سال۲۰۰۰ در ناو یو اس‌اس کول در بندر عدن در یمن» (اوکانر،۱۳۹۴: ۲۲) کرده است. چنین مواردی نشان می‌دهد روایت‌ها و تحلیل‌های متعددی از حادثه در میان مردم وجود دارد اما آنچه عینیّت دارد نتیجهٔ کردار و برنامه‌ریزی سیاستمداران آمریکا و تروریست‌ها یعنی ویرانی و کشتار بی‌گناهان است. هنجارشکنی‌های زبانی نویسنده نیز با عنوان و اشارات آن تناسب دارد: «من مطمئنم خداوند خودش مواظبتش را رحم می‌کند و نمی‌گذارد آتش با بلای بد دنیا یک آدم بی‌آزاری را اذیت بکند» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۵). نویسنده با درنگ بر نشانه‌هایی همچون: دهان بازکردن زخم مچ پیرزن، کلکسیون شکستهٔ حلزون‌ها، کاج واژگون شده و سوراخ شدن پلیور؛ زمینه‌های یک فروپاشی کلی را ترسیم می‌کند که بر زندگی ویران و بی‌رونق آنان بعد از مرگ پسرشان دلالت می‌کند.

۲. ۴. صنوبر و زن خفته

پ اول: آمدن ماشین نعش‌کش+پ دوم: تک‌گویی‌های درونی زن+ادامهٔ پ اول+ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پ اول+ ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پ اول+ ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پ اول+ادامهٔ پ دوم+ پ سوم: بازگشت شوهر به خانه و بردن ماشین نعش‌کش+ادامهٔ پ اول+ ادامهٔ پ‌دوم+ پ چهارم: بازگشت مرد به خانه بعد از دفن جسد دخترش+ ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پ‌چهارم+ ادامهٔ پ دوم+ادامهٔ پ چهارم+ادامهٔ پ دوم+ادامهٔ پ چهارم+ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پ‌چهارم+ ادامهٔ پ دوم+ادامهٔ پ چهارم+پ پنجم: ویرانی برج‌ها و مرگ دختر+ادامهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

پ‌دوم+ ادامهٔ پ چهارم+ ادامهٔ پ دوم+ادامهٔ پ چهارم+ پ ششم: رفتن مرد+ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پ ششم+ادامهٔ پ دوم+ادامهٔ پ ششم. ترکیب پی‌رفت‌های این داستان پیچیده است و ناهماهنگی میان زمان روایت و زمان داستان، موجب زمان‌پریشی در داستان شده. پی‌رفت دوم که به صورت پاره‌پاره در میان پی‌رفت‌های دیگر می‌آید، تک‌گویی‌های درونی و سیلان ذهنی شخصیّت زن داستان است که سبب بی‌نظمی در روایت می‌شود؛ از ابتدا تا انتها سکوت می‌کند و تنها در آخر داستان جمله‌ای را ادا می‌کند. تمام حرف‌های مربوط به او، بازگشت‌های ذهنی راوی یا تک‌گویی‌های درونی خود اوست. پی‌رفت پنجم از نظر زمانی پیش از همهٔ پی‌رفت‌ها اتفاق افتاده است اما بعد از آنها روایت می‌شود. روایت داستان تک‌محور است. نوع ترکیب پی‌رفت‌ها به دلیل تداخل نقش‌ها و پی‌رفت‌ها تناوبی است. داستان از زاویه‌دید دانای‌کل روایت می‌شود. راوی به تمام اتفاقات گذشته و حال و احساس و افکار شخصیّت‌ها اشراف دارد. روایت داستان تداعی‌کنندهٔ ژرف‌ساخت است؛ بریده‌شدن پی‌رفت‌ها برآمده از آشفتگی، اندوه و روان‌پریشی شخصیّت‌ها است. ژرف‌ساخت داستان، تأثیر حادثهٔ یازده سپتامبر بر جامعهٔ سیاسی جهان، مرگ و اندوه و انتقام است که قربانیان آن نه ابرقدرت آمریکا و نه گروه القاعده، بلکه مردمان عادی شرق و غرب هستند. در این داستان سه گونه روای هست: ۱– راوی متن. ۲– راوی خاطره که روایتش در فکر راوی متن بازگو می‌شود. ۳– راوی خاطره که فکرش را به زبان می‌آورد (این مورد سوم به صورت پررنگ چاپ شده است؛ روایتی است که هم به زبان می‌آید هم در برکه می‌افتد). داستان، روایت زندگی زن و مردی است که دخترشان را در یازده سپتامبر از دست داده‌اند. مرگ تنها فرزند آنها، از لحاظ عاطفی و روانی تأثیر فراوانی بر آنها گذاشته است اما زن به‌واسطهٔ مادر بودن و نزدیکی بیشتری که با دخترش داشته، بیشتر صدمه دیده؛ میل خوردن و سخن‌گفتن و راه‌رفتن را از دست داده است و بعد از مرگ دختر، زندگی‌اش منحصر به نشستن بر صندلی چرخداری است که زمانی متعلق به دخترش بوده است. اندوه مرد شکل دیگری دارد؛ فقط به انتقام فکر می‌کند، اما زن در پی یافتن چرایی مرگ دخترش سرگردان است و می‌خواهد فقط تا زمانی زنده بماند: «که با این ته‌ماندهٔ وجودش بتواند فقط بفهمد این اتفاق‌ها یعنی چه و چرا...» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۲۹).

۳. ۴. شرح افقی جدول

پ اول: فرستادن اولین ای‌میل+ پ دوم: تجاوز رئیس به دختر+ پ سوم: ابراز علاقه به دختر+ پ چهارم: حضور مرد گوگردی در اطراف ساختمان دختر + پ پنجم: کلمه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

ناامیدی+ پ ششم: حملهٔ افراد ناشناس به دختر+ پ هفتم: شغل راوی+ پ هشتم: گرفتن انتقام+ پ نهم: نقشهٔ دختر برای انتقام از رئیس+ پ دهم: کشته‌شدن رئیس و متهم‌شدن مرد گوگردی+ پ یازدهم: فرستادن آخرین ای‌میل. ترکیب پی‌رفت‌ها زنجیره‌ای است. روایت داستان ساده است اما آوردن نقش‌های مربوط به گذشته در خلال پی‌رفت‌های زمان حال از زبان من-راوی، باعث پیچیدگی آن می‌شود در واقع این نقش‌ها بازگشت‌های ذهنی راوی هستند، مخاطب هیچ صدایی از شخصیّت‌ها جز با واسطهٔ راوی اول‌شخص دریافت نمی‌کند. پایان باز داستان نیز سبب ایجاد نقش‌های دیگر در ذهن مخاطب می‌شود. «شرح افقی جدول» داستان یک مأمور مخفی است که با دوربینی بسیار پیشرفته، یکی از اتاق‌های سازمان تجارت جهانی را زیر نظر دارد که با فروریختن برج‌ها جلو دوربین این مأمور باز می‌شود و چشمی دوربین بر ساختمان سبزرنگی گشوده می‌شود. مرد در یکی از اتاق‌های ساختمان سبز رنگ، دختر زیبای شرقی را در حال کار پشت رایانه آن شرکت می‌بیند؛ عاشق می‌شود و از آن پس هر لحظه با دوربین او را زیر نظر می‌گیرد. نام مرد و زن به صورت رمزی بیان شده؛ نام مرد با توجه به این عبارت‌ها: «اسمم پنج حرفی است. اما صدای زیبایش را ندارم»(مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۴۷) دیوید است و نام دختر باتوجه‌به این عبارت: «این اسم هزار و یکشبی، اسم خودت هم هست؟» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۶۵) شهرزاد است. ارتباط مرد و دختر شرقی تا آخر داستان از طریق ای‌میل است. مرد، جدولی طراحی می‌کند و از دختر می‌خواهد در شرح آن به او کمک کند. جدول هم مثل داستان ناتمام می‌ماند. در آخرین ای‌میل، مرد به دختر می‌گوید که چطور همیشه او را زیر نظر داشته. دوربین را برای دختر می‌فرستد و از او می‌خواهد که عشقش را بپذیرد. ظاهر داستان، مسألهٔ ویرانی برج‌هاست و دلبستگی مردی غربی به زنی شرقی. گاهی هم به زبان و اندیشهٔ شرقی به حادثه نگاه می‌کند یا اینکه انتخاب چنین زبانی را برای نزدیک شدن به دختر مناسب می‌پندارد (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۵۴). مرد، در بیشتر پی‌رفت‌ها صحنهٔ ویرانی برج‌ها و کشته‌شدن آدم‌ها را شرح می‌دهد و از آن به‌عنوان اولین خاطرهٔ مشترکی که با دختر دارند یاد می‌کند (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۴۵) اما ژرف‌ساخت داستان مسئله دشمنی‌ها و نسل‌کشی‌های دنیای معاصر است. تقابل و دشمنی دیرینه و انگار پایان‌ناپذیر شرق و غرب که انسان‌های بی‌گناه را به کام خود می‌کشد. ویرانهٔ برج‌ها در نظر راوی، ادامهٔ کابوس‌ها و گورهای جمعی است که در شرق دیده: «برای تمرکز که پلک می‌بستم، پشت پلک‌هایم، شکل وهم‌آلود تل ویرانه‌شان هم، شکلی بود که در کابوس‌های گذشته تا حال تناسخ

Archive of SID

www.SID.ir

داشته است» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۹۸–۱۹۹) و این عصر «عصر گورهای جمعی» است (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۲۰۱) هر چند انعکاس و نوشتن داستان آن «با پیچیدگی‌های نقشه‌ها و سیاست‌های این زمانه» همراه است (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۲۰۱). برای فهم بهتر داستانِ «شرح افقی جدول» باید عناصری را مورد توجه ویژه قرار داد: توجه‌کردن به‌عنوان و موضوع ای‌میل‌ها یا اسامی حیواناتی که ذکر می‌شود همچون غزال، کبرا، فاخته، سینه‌سرخ و شخصیّت‌های مرموزی مثل «مرد گوگردی» یا کلماتی که مرد و زن برای شرح جدول می‌نویسند. راوی برای عنوان اولین ای‌میل، تصویر قلب می‌گذارد تا وجود عشقی را در داستان نشان دهد همچنین «عشق»، اولین کلمه‌ای است که راوی در جدول دونفره می‌نشاند. موضوع ای‌میل‌های بعدی نیز مربوط به اتفاقات داستان یا احوال راوی و زن شرقی است، لحن تغزلی راوی نیز متناسب با محتوای داستان است. داستان شرح اتفاق‌ها، کارها، رویدادها، درد دل‌ها یا شرح افقی جدولی است که مرد می‌خواهد احساسش را در آن جای دهد. مرد در آخر داستان، خود را معرفی می‌کند و منتظر عکس‌العمل دختر می‌ماند تا جدول را تمام کند. علامت تعلیق بیشتر به تصویری‌کردن حالات و رفتارهای شخصیّت‌ها مربوط است و با محتوی و عنوان داستان نیز تناسب دارد که با شرحی مقطّع به پیشینه و خط فاصل میان شرق و غرب بی‌توجه است. این یکسانی همچون جدولی متقاطع با حیرت بیننده آن هم از دریچهٔ دوربینی واحد قابل رؤیت است؛ راوی با نیاوردن ای‌میل‌های دختر، نسبیت همین زاویه‌دید را نشان داده است. مهم‌تر از آن، دیده‌شدن ساختمان سبزرنگ و دختر شرقی با فروریختن برج‌ها مقدور است؛ مأمور مخفی، نماد حضور آمریکا در همه جای دنیا است که در لاف‌های هژمونی آنان نیز همواره وجود دارد. در این داستان، اتفاقی چشمی دوربین مأمور به دختری شرقی می‌افتد و از زیبایی و مشکلات او آگاه می‌شود؛ مشکلاتی که ساختهٔ خود سازمان سیا است چنان‌که در داستان بعدی مشخص می‌شود میان این مأمور مخفی با رئیس شرکت آن دختر، رابطهٔ استاد و شاگردی است. عشق این مأمور نیز قابل‌اعتماد نیست چون برآمده از عاطفهٔ انسانی نیست؛ برای اثبات عشقش دوربین جاسوسی‌اش را هدیه می‌دهد گویی از عشق برای تبدیل‌کردن آن دختر به جاسوس استفاده می‌کند کاری که از سوی رئیس همان شرکت پیشتر رخ داده است و در آن شرکت نیز مأموریت مشترکی تعریف شده است؛ فرقشان آن است که آنان از آن سوی برج بدان می‌نگریسته‌اند. با این وصف، داستان می‌تواند بیانگر این نظر باشد

Archive of SID

www.SID.ir

که سازمان‌های جاسوسی آمریکا با ایجاد گروه‌های تروریستی (چامسکی،۱۳۸۵: ۱۴-۱۵) نقش مؤثری در وقوع چنین حادثه‌ای داشته‌اند.

۴. ۴. آوای نیم‌شب چکه‌ها

پ اول: آمدن مرد زلال+ پ دوم: ناامیدی پزشکان از زنده ماندن زن+ پ سوم: ظاهر شدن فرشته+ پ چهارم: وخیم‌تر شدن حال زن+ پ پنجم: ملاقات مرد با مرد زلال+ پ ششم: ملاقات دوباره با مرد زلال+ پی‌رفت هفتم: ملاقات مجدد با مرد زلال+ پ هشتم: وخیم‌تر شدن وضع زن+ پ نهم: ملاقات دوبارهٔ مرد با مرد زلال+ پ دهم: تشویق‌های مرد برای زنده ماندن زن+ پ یازدهم: تسلیم شدن زن در برابر مرگ. ترکیب پی‌رفت‌ها به صورت زنجیره‌ای است البته در بعضی پی‌رفت‌ها نقش‌هایی وجود دارد که به زمانی قبل از شروع روایت برمی‌گردد راوی، این نقش‌ها را صرفاً برای روشن ساختن نقش‌های بعدی می‌آورد. زن نمی‌تواند حرف بزند و مرد، خواسته‌های او را از چشمانش می‌خواند. راوی برای توضیح توانایی چشم‌خوانی مرد، بخشی از خاطرات گذشتهٔ آنها را مرور می‌کند (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۸۵). روایت داستان، ساده و تک‌محور است و آنچه باعث ایجاد پیچیدگی می‌شود یکی به‌هم‌آمیختگی واقعیت و خیال و دیگری ناتوانی شخصیّت زن داستان از حرف‌زدن است که سبب شده مرد، نقش‌های او را ایجاد کند. داستان از زاویه‌دید دانای کل با فاصله از زمان وقوع روایت می‌شود. داستان دربارهٔ مردی است که بر بالین زن محتضرش، که از قربانیان حادثهٔ برج‌هاست، خاطرات هفت سال زندگی عاشقانه را مرور می‌کند. زن جراحات مرگباری برداشته و از نظر فیزیولوژیکی مرده است اما مقاومت او و تسلیم‌نشدن در برابر مرگ، پزشکان را متعجب کرده است. مرد همواره با یادآوری زندگی و خاطرات عاشقانه‌شان، زن را تشویق به ماندن می‌کند و حتی به دروغ می‌گوید که همکاران زن، همگی سالم هستند او هم باید حالش خوب شود. مرد در میانهٔ عجز و یأس و گم‌شدن در زمان و مکان به اسطوره‌های ذهنی‌اش دست می‌یازد و نیروهای ماورایی را به کمک می‌طلبد که «مرد زلال» در برابر چشمانش ظاهر می‌شود؛ این فرشتهٔ مرموز عشق و مرگ به اتاق زن در طبقهٔ چهارم بیمارستان چشم دوخته است. سرانجام مرد با پذیرش اینکه رفتن ضد ماندن نیست، به مرگ زن رضایت می‌دهد و زن با اشکی در چشم جان می‌دهد. داستان با الهام از یازده سپتامبر نوشته شده اما آنچه بیش از اندوه از این حادثه تبلور یافته، تأسف به‌خاطر از بین رفتنِ عشقی منحصربه‌فرد و یگانه است. عشقی که مرد از هر فرصتی برای بازگویی آن استفاده می‌کند. مرد با توصیف عشقشان

Archive of SID

www.SID.ir

برای دکتر معالجِ زن به او التماس می‌کند که زن را نجات دهد (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۹۰) همچنان که از روز حادثه، برای نجات زن، دست به دامن ناجی‌ها شده بود (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۰۰). بعد از اینکه مرد از دکتر و عوامل مادی ناامید می‌شود، امید و اعتقادش به عوامل معنوی بیشتر می‌شود تا جائی که مدام فرشته‌ای را می‌بیند که فکر می‌کند خداوند برای نجات زن فرستاده است. مرد برای «مرد زلال» از پاکی زن و عشق یگانه‌شان سخن می‌گوید به این امید که زن را نجات دهد (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۹۱). «مرد زلال» شخصیّتی ماورایی است. با توصیفات راوی در مورد او (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۹۱-۹۵) گویی فرشته‌ای است که در دوران بی‌باوری آدم‌ها ظاهر شده تا مرد را مجاب کند به رفتن زن رضایت دهد و مرد که تحمل زجرکشیدن زن را ندارد با به‌یادآوردن حرف مرد زلال که رفتن ضد ماندن نیست به مرگ زن رضایت می‌دهد. این مسئله، بیانگر معضل «زمان» است. مرد برای مبارزه با زمان، تقویم ساعتش را به‌هم‌می‌ریزد و کوک ساعتش را بیرون می‌کشد (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۹۱-۹۲). مرد، پیوسته می‌کوشد زمان را در «حال» ثابت کند با این امید که بتواند ماندن زن را همیشگی کند. مرد زلال نیز به نوعی با زمان در ارتباط است. راوی می‌گوید: « به نظرش رسیده بود که هرگاه نگاهش جذب مرد زلال می‌شود، زمان اطراف او را از دست می‌دهد» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۸۷). با این وصف، مرد زلال همان عزرائیل است که نجات‌بخش انسان‌ها از وضعیت ناهنجار عصر واقع شده است.

۵. ۴. میعادگاه مرغ قصاب

پ اول:یک جفت چشم سیاه+پ دوم:جستجوی راوی به دنبال صاحب عکس+پ سوم:ملاقات با شاگرد+ پ چهارم:روایت کشتن پسربچهٔ شرقی+پ پنجم:تناسخ. ترکیب پی‌رفت‌ها تا آخر پی‌رفت سوم به صورت زنجیره‌ای است اما در پی‌رفت آخر این نظم به‌هم‌می‌ریزد؛ در پی‌رفت چهارم، راوی در بازگشت زمانی، ماجرای مرگ پسرک شرقی، صاحب آن جفت چشم سیاه را روایت می‌کند. راوی داستان، اول‌شخص است و داستان را با فاصله از زمان رویداد، روایت می‌کند. لحن غنایی داستان مناسب با حال و هوای داستان و شخصیّت موذی داستان نیست اما با پیشهٔ ریاکارانهٔ او تناسب دارد و همین تضاد موجب شده نویسنده برای نشان‌دادن تلقی و قرائت‌های مختلف و پنهان‌کاری‌های سرویس‌های امنیتی غرب از آن استفاده کند. «میعادگاه مرغ قصاب» روایت یک مأمور مخفی در جلد مدیر یک شرکت تجاری در ساختمان تجارت جهانی است که چند دقیقه قبل از انفجار از برج خارج شده و از بازماندگان خوش‌شانس حادثه است اما دیدن عکسی متعلق به مردی

Archive of SID

www.SID.ir

شرقی از عاملان حادثه، زندگی‌اش را زهرآلود می‌کند. راوی با اینکه می‌داند صاحب آن عکس و آن چشم‌ها حالا دیگر به غباری زغالی تبدیل شده‌اند، باز هم ناآرام و سرگشته به دنبال شناسایی اوست. ابتدا به خاطرات خودش رجوع می‌کند سپس عکس را در روزنامه چاپ می‌کند اما نتیجه‌ای عایدش نمی‌شود؛ سراغ همکارانش می‌رود. اول به سراغ استادش می‌رود و بعد دو همکار دیگر که هیچکدام گرهی از کارش نمی‌گشایند. به سراغ نفر چهارم که از قضا شاگرد خودش بوده می‌رود، با نیرنگ وارد آپارتمانش می‌شود؛ آپارتمانی درست روبروی برج جنوبی و محل کار قبلی خودش. راوی متوجه می‌شود که قبل از انفجار برج‌ها توسط شاگرد ناخلفش تحت‌نظر بوده و داستان عشق او به دختر شرقی را باور نمی‌کند. راوی با لحنی حاکی از بی‌اعتمادی و توهین نسبت به مردم خاورمیانه حرف می‌زند و شاگرد عصبانی به استاد می‌گوید شناخت او نسبت به خاورمیانه در حد سی چهل سال پیش باقی مانده. حرف شاگرد، استاد را به خاطراتی دور در خاورمیانه می‌برد؛ به یاد می‌آورد که بیست سال پیش شاهد مرگ کودکی شرقی به دست افسری بومی بوده که پسرک در لحظهٔ آخر با او چشم در چشم شده. با وجودی که از آن موقع، آن کشور را ترک کرده خاطرهٔ چشمان پسرک هنوز در ذهن او باقی مانده است. ژرف‌ساخت داستان، شک و عدم اعتماد به جهان، مرگ و تناسخ است. روایت تناسخ سنگ و تکثیر چشمان مجاب نشدهٔ کودکان شرق است که چشم کینه‌شان را ستیزه جویانه به نخوت و بی‌عدالتی پرچمداران تمدن دوخته‌اند. راوی، یکی از مدیران بورس است که در رصد دوربین جاسوسی شاگرد خودش بوده، او با یافتن عکسی از صاحب یک جفت چشم سیاه، از یک تداعی به تداعی دیگر می‌رسد به نسل مرده‌ای در شرق و پسرکی که سنگی را به ساختمان کمپانی استعماری محل مأموریتش پرتاب کرده و به دست پلیسی از پا درآمده بود. راوی سرخورده از ریای استادان و ناسپاسی شاگردان به شهودی دردناک می‌رسد، به بدیهی‌ترین باورهایش شک می‌کند و دیوار همهٔ اعتمادهایش در هم می‌شکند تا جایی که ادعا می‌کند چشمان آن پسر مرده و چشم‌های تصویری که در دست دارد یگانه‌اند و هشدار می‌دهد: «بترسید از پسربچه‌هایی که مجاب نشده‌اند! بترسید...» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۰۳) برای نشان‌دادن این عدم اعتماد و عدم قطعیت، نویسنده به شگرد فراداستان به شیوهٔ پسامدرن‌ها (وو،۱۳۹۰: ۸-۹) روی آورده است؛ راوی می‌گوید: «با این جمله نباید شروع کنم، چرا که این هشدار آخر داستان من است» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۰۳) یا در این نشانهٔ تعلیق: «اما آن دوربین... چهرهٔ کارگرانی را که مشغول آوار برج‌ها بودند، دید

Archive of SID

www.SID.ir

زدم» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۱۰) هم حرکت دزدیدهٔ راوی بیان شده، هم انجام‌دادن آن را مصوّر کرده است. در این عبارت‌ها نیز با مقطّع‌کردن کلام از تعلیق برای گلچین‌کردن گفتارهای متعدد مخاطب استفاده می‌کند: «و ناگهان: شلیک... یک گلولهٔ دوزمانهٔ هوش وسط چربی مغزم ترکید... بقیهٔ حرفش، آشغال بود. همان جمله‌ای که گفت برایم بس بود: نسل مرده... جستجوی زنده‌ها، بدون مرده‌ها...» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۱۱).

۶. ۴. ارباب کلمات

نقشA: وقتی مرد از دور مجسمهٔ آزادی را می‌بیند، می‌فهمد که دوستانش به او دروغ گفته‌اند. نقش B: به او گفته شده بود بعد از دردست‌گرفتن هواپیما از آنجا خواهند رفت. نقشC: با برهان‌هایی که فرمانده می‌آورد مرد راضی به ادامهٔ عملیات می‌شود. پ مقدماتی: معرفی+ پ اول: مراد+ پ دوم: عملیات نهایی+ پ سوم: فریب مرد توسط مرادش+ پ چهارم: مجاب شدن مرد برای عملیات تروریستی. جز سه نقش پراکندهٔA، B وC که در ابتدای داستان وجود دارند، ترکیب پی‌رفت‌های داستان زنجیره‌ای است. نقش‌های A و B نیز همان نقش‌های۱ و ۴ پی‌رفت سوم هستند (ن۱- با نزدیک شدن به مجسمه آزادی، مرد می‌فهمد که مرادش او را فریب داده. ن۴- مرد به مرادش نهیب می‌زند که قرارشان این بوده به سمت خانه بروند) و نقشC همان نقش۷ از پی‌رفت چهارم است (ن۷- مرد کاملاً مجاب می‌شود و حرف‌های مرادش را برای انجام عملیات می‌پذیرد). تکراری بودن نقش‌های A و B و C باعث در هم تنیدگی نقش‌ها می‌شود. پی‌رفت مقدماتی برای معرفی شخصیّت داستان بعد از چند نقش پراکنده می‌آید؛ نقش‌های ابتدایی و متفرقه با پیشرفت زمانی داستان در جای خود قرار می‌گیرند. زاویهٔدید داستان سوم شخص است که داستان را با فاصله از زمان رویداد روایت می‌کند. یک باربر نیرومند بارانداز تصمیم می‌گیرد تسلیم منطق شود و از نیروی جسمانی‌اش استفاده نکند. در این راه با یکی از گروه‌های مذهبی تروریستی آشنا می‌شود رهبر گروه، «مراد»، از منطق می‌گوید و هرچه می‌گذرد مرد بیشتر شیفتهٔ او و سخنانش می‌شود تا اینکه کاملاً تسلیم تصمیمات او می‌شود و در عملیات ربودن هواپیما شرکت می‌کند. منتهی به او گفته نمی‌شود که مقصد هواپیما اصابت به برج‌های تجارت جهانی است. وظیفهٔ مرد کشتن خدمهٔ هواپیما است. کارها درست پیش می‌رود تا اینکه مرد با دیدن «مجسمهٔ آزادی» و نزدیک شدن به برج‌ها هدف اصلی عملیات را درمی‌یابد. مرد عصبانی می‌شود و با مرادش مخالفت می‌کند که اکنون سکاندار هواپیما شده. اما باز هم تأثیر جادویی کلمات «مراد»، مرد را به ادامهٔ راه و درستی آن

Archive of SID

www.SID.ir

راضی می‌کند. باربر، جلوهٔ دیگری از همان چشم‌های مجاب نشدهٔ داستان قبلی است که به امید رهایی و پرواز سر از این هواپیما درآورده است. در «ارباب کلمات» فریاد کسانی را می‌شنویم که با فریب کلماتی از جنس رؤیا، دنباله‌رو پیری سپیدردا، سکان کینه و نادانی را به سمت برج‌ها می‌چرخاند. ارباب کلمات، تأثیر جادویی کلمات است و کسانی که با آگاهی از آن افراد ساده‌ای چون باربر بارانداز را با اهداف خود همراه می‌سازند. چنین کسانی چنان بر ذهن افراد اثر می‌گذارند که قدرت هرگونه سؤال و اعتراض را از آنها سلب می‌کنند. وقتی مرد عصبانی می‌شود که چرا مقصد عملیات را به او نگفته‌اند، مرادش می‌گوید: «اگر می‌پرسیدی بهت گفته می‌شد» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۱۸) این جمله نشان می‌دهد هیچ‌گونه سؤال و اعتراضی در میان اعضای این گروه‌ها وجود ندارد. آنها در ابتدا حرف‌هایشان را در لباس فلسفه و منطق عرضه می‌کنند، اما وقتی افراد کاملاً به آنها ایمان می‌آوردند از آنها استفاده ابزاری می‌کنند. راه دیگری که این گروه‌ها برای همراه کردن افراد با اهدافشان دارند استفاده از اعتقادات دینی است. آنان عملیات انتحاری را شهادت‌طلبانه و رسیدن به جاودانگی می‌دانند؛ مثل آنچه مراد با تکیه بر این ایدئولوژی در مقابل اعتراض مرد در هواپیما بیان می‌کند (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۱۸-۱۱۹). در خلال داستان به دیگر عملیات‌های تروریستی گروه اشاره می‌شود (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۱۶). لحن راوی در داستان با طنزی تلخ همراه است؛ وقتی دربارهٔ سفرهای مراد حرف می‌زند: «فرصت‌های نیکویی تا مراد، همچنان او را با اربابان دانایی دیگر آشنا کند» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۱۶). به جای کشتنِ خدمهٔ هواپیما می‌گوید آسودن ابدی خدمهٔ هواپیما (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۱۷).

۷. ۴. سنگ غلتان خیابان غربی

این داستان، تک‌پی‌رفتی است؛ پی‌رفت آمدن پیرزن در کنار ویرانهٔ برج‌ها، گفتگو با پسرش که در حادثه جان داده و آشنایی با مرد غریبه‌ای که از عوامل حادثه است. داستان، روایتی تک‌محور و ساده دارد و تنها نقطهٔ مبهمش آمیختگی مرده‌ها و زنده‌ها است. داستان دربارهٔ پیرزنی است که پسرش را در یازده سپتامبر از دست داده است. در روز و ساعت حادثه قرار بوده پیرزن برای دیدن پسرش برود و او از محل کارش که یکی از اتاق‌های برج بوده، برای بردن مادرش بیرون بیاید. پیرزن وقتی به آنجا می‌رسد که از برج‌ها فقط ویرانه‌ای باقی مانده است. به همین دلیل پیرزن خود را مسئول مرگ پسرش می‌داند و از این بابت، عذاب وجدان دارد. پیرزن هر روز به کنار بقایای برج‌ها می‌آید و با اصرار از پسرش می‌خواهد به خانه برگردد. پیرزن در کنار پسرش غریبه‌ای تیره‌پوست و تنومند به نام

Archive of SID

www.SID.ir

«رحیم» می‌بیند که از عاملان حادثه بوده؛ توصیف‌هایی که پسر از رحیم کرده (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۲و۱۲۴) نشان می‌دهد همان کارگر بارانداز داستان «ارباب کلمات» است که به امید پرواز با هواپیماربایان همکاری کرده است بدون آنکه از ماهیت مأموریت خود تا لحظهٔ آخر آگاهی داشته باشد (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۱۸). حالا دست در گردن پسرش انداخته و پسرش او را چون برادر خود دوست دارد. این داستان همچنان پیوندی بینامتنی با «شرح افقی جدول» دارد؛ «طراح جدول» در ایمیلی برای «شهرزاد» حکایت حال این پیرزن را برایش باز می‌گوید (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۶۴-۶۵)، همچنین از مرد زلال داستان «آوای نیم شب چکه‌ها» یاد کرده است که باعث دگرگونی او می‌شده (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۳۱) تعبیر «برادر» که پسر در مورد رحیم چندین بار به‌کار می‌برد و «دست در گردن همدیگر» انداختن آنها، شبیه به هم بودن فکر آخرشان و اینکه پسر می‌گوید: «ما مسئولیم تا می‌شود دلیل‌هایی به نفع کسانی که به ما بدی کرده‌اند پیدا بکنیم. خیلی کار سختی هست. ولی دوتایی که هستیم... چطور حالیت کنم؟ مثل بچه‌ها که انشایشان را از روی دست همدیگر می‌نویسند...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۳۰)، از مواردی است که نشان می‌دهد آنان که کشته شده‌اند- قاتل و مقتول- به راز حادثه پی‌برده‌اند؛ خود را قربانی می‌بینند و مثل همدیگر هستند. اما پیرزن نماد مردم عادی آمریکا است درک این مسئله برایش سخت است؛ او همچنان مطلق‌نگر است و از نگاه منشوری و نسبی دور است؛ رنگ‌ها را یا سفید می‌بیند یا سیاه. پیرزن، وقتی قربانیان حادثه؛ قاتل و مقتول «دست در گردن همدیگر انداختند. از تصور تماس آن پوست تیرهٔ چغر با پوست سفید و خالص پسرش، چندشش می‌شد، اما حالا درست نبود باعث عصبانیت پسر بشود، بلکه بر عکس...» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۳۰).

داستان با ایجاد پایان باز به کمک علامت تعلیق و شمارشی عددی به اتمام می‌رسد تا تکرار پیوستهٔ حضور پیرزن را در روزهای دیگر در کنار ویرانه‌های برج نشان دهد؛ حضور پیوستهٔ او نگاهش را به حادثه تغییر می‌دهد چندان که لجاجت پسر را برای همراه‌آوردن رحیم به خانه به‌عنوان برادر می‌پذیرد. نویسنده از این روایت سوررئالیستی استفاده کرده تا ضمن بیان ابهام ماجرا، از نیرنگ‌ها و برنامه‌ریزی دستگاه‌هایی امنیتی و سیاسی در طراحی حادثه سخن بگوید؛ وقتی راز یک حادثه را فقط کشته‌شدگان می‌دانند، بیانگر آن است که هر کس هم به فهم و دریافت آن نزدیک بشود کشته خواهد شد، علت پیوند بینامتنی این داستان با سایر داستان‌ها بیان همین نکته است خصوصاً بیان رابطهٔ این

Archive of SID

www.SID.ir

زن با حضور «مرد زلال» در داستان، چون «مرد زلال» در داستان «آوای نیم‌شب چکه‌ها» کسی است که مرد را مجاب می‌کند که به مرگ زن رضایت دهد (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۰۱).

۸. ۴. چوپان برج‌ها

پ اول: گفتگوی زن و مرد در آسانسور+ پ دوم: ظاهرشدن فرشته در آسانسور+پ سوم: برگشتن زن و مرد به محل کار+پ چهارم: دورشدن از محل خطر+ پ پنجم: زن و مرد در کافه‌ای نزدیک برج‌ها+ادامهٔ پ چهارم+ پ ششم: رفتن به خانهٔ زن. ترکیب پی‌رفت‌ها پیچیده است؛ در پی‌رفت اول قرارگرفتن نقش‌ها از نظر زمانی نامنظم است. ترتیب زمانی نقش‌های اول تا چهارم آشفته و نابسامان است. ادامهٔ‌پی‌رفت چهارم از نظر زمانی قبل از پی‌رفت پنجم اتفاق افتاده و در واقع ادامهٔ زمانی پی‌رفت سوم است اما پس از پی‌رفت پنجم آمده است. این بی‌نظمی در روایت، موجب زمان‌پریشی در داستان شده است. زاویهٔ‌دید داستان، دانای کل است. «چوپان برج‌ها» داستان زن و مردی است که در شرکتی واقع در برج تجارت جهانی کار می‌کنند. در روز حادثه قبل از اینکه انفجار اتفاق بیفتد فرشته‌ای بر آنها ظاهر می‌شود و با زبانی الکن سعی می‌کند به آن دو بفهماند که تا دقایقی دیگر برج فرو می‌ریزد تا آن زن و مرد را که عاشق هم هستند نجات دهد.

زن که تصمیم گرفته همان روز از مرد مورد علاقه‌اش باردار شود او را به رفتن تشویق می‌کند و عاقبت قبل از اینکه انفجار روی دهد زن و مرد به کافه‌ای نزدیک برج می‌روند. فرشته لحظه‌ای زن و مرد را رها نمی‌کند و هر دقیقه زمان باقی مانده تا ویرانی برج را اعلام می‌کند. وقتی زن و مرد در کافه مشغول صحبت هستند و آن ویرانی عظیم رخ می‌دهد، در آن لحظه، منظور فرشته را درک می‌کنند اما فرشته ناپدید می‌شود. زن و مرد به خانهٔ زن می‌روند؛ متوجه می‌شوند که مرده‌اند و فرشته و همهٔ اتفاقات دیگر چیزی جز وهم و خیال نبوده است. داستان تا حدّی نمادین است؛ بی‌خبری زن و مرد ساکن برج، نماد ساکنان آمریکا است که به آنچه دولت امریکا می‌گوید اعتماد می‌کنند و فقط وقت مرگ از فاجعه مطلع می‌شوند و نمی‌دانند چنین فاجعه‌ای پیامدهای غیرمستقیم سیاست‌های دولت آمریکا است (چامسکی،۱۳۸۵: ۸۵-۸۶).

۹. ۴. آبچلیک‌ها

پ مقدماتی: وصف سه‌شنبهٔ پاییزی+ پ اول: تنهایی دختر و پسر در خانه و بازی آنها+ پ دوم: تماشای بیرون و گفتگو و بازی آنها+ پ سوم: تصادف+ پ چهارم: ترس+ پ پنجم: قتل در آپارتمان روبرو+ پ ششم: بیشتر شدن ترس بچه‌ها+ پ هفتم: ویرانی.

Archive of SID

www.SID.ir

ترکیب پی‌رفت‌ها زنجیره‌ای است و روایت داستان، تک‌محور و ساده است. داستان از زاویهٔدید سوم‌شخص محدود روایت می‌شود. با توجه به این زاویهٔدید و خردسالی شخصیّت‌های و زبان و برداشت‌های کودکانهٔ آنها از اتفاقات و فضای داستان، در روایت داستان ابهاماتی وجود دارد؛ مثل اینکه مخاطب مطمئن نیست صحنهٔ تصادف یا قتلی که بچه‌ها می‌بینند واقعی یا فیلمی است که تلویزیون پخش می‌کند؛ صدای زنگ درِ خانه واقعیت دارد یا بچه‌ها از ترس دچار توهم شده‌اند. نویسنده با این نوع روایتگری می‌خواهد نتیجه و میراث خشونت و تأثیرِ نسلی آن را مجسّم سازد.

«آبچلیک‌ها» داستان دختر و پسری خردسال است که در خانه تنها بازی می‌کنند. محل کار پدر پسرک و مادر دختر در برج‌های دوقلو است. روز ۱۱سپتامبر، زن و مرد زودتر به سر کار می‌روند و بچه‌ها را در آپارتمان مادر دختر می‌گذارند و برای اینکه بچه‌ها نترسند قرار می‌شود زن و مرد هر ساعت به آنها تلفن کنند. پسر مدام دختر را با اسباب‌بازی‌ها و بازی‌های خشن و موجودات موهوم می‌ترساند. بچه‌ها از پنجرهٔ آن سوی خیابان شاهد کشته شدن مردی به دست زنی هستند که ترس آنها را مضاعف می‌کند. دخترک برای فراموش کردن ترسش شروع به ساختن برجی با قطعات لگو می‌کند. پسر با دایناسور حمله می‌کند و برج را خراب می‌کند. دختر گریه می‌کند. یک‌دفعه همه جا می‌لرزد و صدای ترکیدن می‌آید. پسر می‌ترسد و می‌گوید زلزله شده. دخترک گریه‌کنان قطعات ساختمان را جمع می‌کند. نشانه‌هایی در متن داستان وجود دارد که نشان می‌دهد این داستان در همان روز حادثه اتفاق افتاده. داستان این‌طور آغاز می‌شود: «روزی از روزها که یک روز پاییزی بود، و یک سه‌شنبه روز پاییزی بود، صبح زود، دخترک و پسرک را پهلوی هم گذاشتند» (چامسکی،۱۳۸۵: ۱۴۴) ۲۰۰۱/۹/۱۱ نیز سه‌شنبه بود. در پی‌رفت آخر، قبل از تکان خوردن زمین و لرزش شیشه‌ها که ناشی از موج انفجار است، راوی با درک و زبانی کودکانه، ساعت هشت و چهل و پنج دقیقه صبح را اعلام می‌کند: «عقربه کوچک زیر نه بود، عقربه بزرگ روی نه بود. زمین تکان خورد. شیشه‌ها لرزیدند» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۵۶) که ساعت برخورد اولین هواپیما بوده است. لحن کودکانهٔ راوی موجب می‌شود مخاطب گمان کند نویسنده داستانی برای کودکان نوشته: «من دروغ گفتم. من می‌ترسم اگر آنکه می‌گویی، بیاید، من آن‌قدر می‌ترسم خیلی بیشتر...» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۴۴). یا وقتی پسر گلدان موردعلاقهٔ مادر دخترک را می‌شکند: «بیا ما ندیده باشیم شکسته خب؟ دایناسور این را شکانده. اگر مامانت بکشدت من دوستش ندارم» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۴۵).

Archive of SID

www.SID.ir

نویسنده از عروسک و بازی برای القاء احساس استفاده می‌کند. در پی‌رفت آخر، خراب‌شدن ساختمان اسباب‌بازی و گریهٔ بچه با ویرانی برج‌ها همزمان می‌شود. آخر داستان با آشفتگی شخصیّت‌ها و پایان باز به کمک علامت تعلیق مواجه است.

۱۰. ۴. تعلیق ناباوری

پ اول: گفتگوی زن و مرد در مورد سارا+ پ دوم: فیلم ویرانی برج‌ها+ ادامهٔ پ اول+ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پی‌رفت اول+ ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔپی‌رفت اول+ادامهٔ پی‌رفت دوم+ ادامهٔ پ اول+ ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پ اول+ ادامهٔ پ دوم+ ادامهٔ پ اول+ ادامهٔپ دوم+ ادامهٔپ اول+ پ ادامهٔ پ دوم+ادامهٔ پ اول. داستان دو پی‌رفت دارد: پی‌رفت اول گفتگوی زن و مرد در مورد مشکل خانوادگی سارا و همسرش داوود است که در واقع مشکل خود زن نیز هست. پی‌رفت دوم تماشای فیلم ویرانی برج‌های دوقلو است. اما ترکیب پی‌رفت‌ها، به صورت تناوبی است. داستان از زاویهٔدید سوم شخص محدود روایت می‌شود. آگاهی او از داستان به اندازهٔ آگاهی مخاطب است.

زنی عاشق داوود، شوهر بهترین دوستش سارا، شده است و در میان تعارض گرایش–اجتناب دست و پا می‌زند و قادر به تصمیم‌گیری نیست. به همین دلیل، غیرمستقیم و بدون اینکه شوهرش بفهمد از او کمک می‌خواهد. او از عشقش مطمئن است اما مطمئن نیست بعد از ویران‌کردن دوستش سارا، می‌تواند روی ویرانهٔ او عشق یا چیز دیگری بسازد. مدام با همین مسئله درگیر است؛ آن‌قدر که حتی اهمیّتی به حادثهٔ ویرانی برج‌ها نمی‌دهد: «می‌دانم دل تو دلت نیست که اخبار رو ببینی. چی می‌خوای بدونی؟ یه مشت سیاستمدار دیوانه، دست گذاشتن رو رگ دیوانگی دنیا؟» (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۶۱) زن بیشتر مایل است راه حلّی برای مشکل سارا و خودش بیابد، تا اینکه به قربانیان حادثه فکر کند (مندنی‌پور،۱۳۸۸: ۱۶۲). این اولین بار نیست که زن، عشق سارا را تصاحب می‌کند. همسر فعلی او زمانی عشق سارا بوده اما سارا به‌خاطر دوستش از او دست کشیده. همزمان با گفتگوی زن و مرد، مرد به فیلم ویرانی برج‌ها نگاه می‌کند. گفتگوی آنها در مورد مشکل سارا، همزمان با فرورفتن هواپیما در برج شروع می‌شود. آشفتگی زن در رساندن منظورش به مرد با صحنه‌های فرار آدم‌ها و دود و غبار همزمان می‌شود و در آخر که مرد متوجه خیانت همسرش می‌شود، شخصیّت‌های داستان هم به نوعی در آتش هستند: آتش عشق و خیانت. زن، خیانت به دوستش سارا و همسرش را در پس کلمه‌های مرموز آشکار می‌کند و فروریختن اعتمادها با فروپاشی برج‌ها یگانه می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۱. ۴. پوست متروک مار

پ اول: کشته‌شدن بچه‌های یونس+ پ دوم: رفتن یونس به درهٔ رسی+ پ سوم:بازگشت یونس به روستا+ پ چهارم: بازگشت یونس به درهٔ رسی+ پ پنجم: مجادلهٔ دونده با یونس+ پ ششم: دفن‌کردن پسرها+ پ هفتم: ریزش آوار برج‌ها. پی‌رفت‌های داستان تا پی‌رفت چهارم به صورت زنجیره‌ای ترکیب شده‌اند اما پی‌رفت پنجم، مربوط به زمانی پیشتر از همهٔ پی‌رفت‌هاست و ارتباط زنجیره‌ای را قطع می‌کند. این ارتباط زنجیره‌ای در پی‌رفت ششم دوباره وصل می‌شود و تا آخر ادامه دارد. روایت داستان ساده و تک‌محور است؛ آنچه باعث ایجاد پیچیدگی می‌شود شخصیّت‌های داستان است. ژرف‌ساخت داستان، بر مرگ، کابوس و جنون، انتقام، ترس و دلهره و کابوسناکی استوار است و حال و هوای داستان‌های کافکا را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. مردی به نام یونس معروف به گرگ بدرکوه مخالف حضور نظامی امریکا در افغانستان است. در این راه سختی‌ها و جان‌فشانی‌ها و همچنین قتل و ترورهای زیادی انجام داده، اما همه را در راه دفاع از وطنش قابل توجیه می‌داند. مهاجمان، پسران دوقلوی او را می‌کشند، به همسرش تجاوز می‌کنند و خانه‌اش را آتش می‌زنند، اما هیچکدام از اینها به اندازهٔ وطنش برای او اهمیت ندارد. بعد از کشته‌شدن پسرها و تجاوز به همسرش، یونس به دره‌ای می‌رود که قبرستان اجدادی اوست، اما برای بردن جسد پسرها به روستا برمی‌گردد که با خانهٔ ویران و خاکستر شده‌اش مواجه می‌شود و همسرش که با لباس‌های پاره به بقایای خانه ماتش برده. جسد پسرها را به دره می‌برد و شروع به کندن قبر می‌کند. افسر روسی که به دست یونس کشته شده، ظاهر می‌شود و مدام یونس را سرزنش می‌کند که چرا نگذاشته جنازهٔ او پیدا شود و به سرزمین اجدادی‌اش برده شود. غریبه‌ای با کت و شلوار سیاه از همان ابتدا وارد داستان می‌شود و تا آخر همراه یونس است. غریبه سرگردان که فراموش کرده کیست و از کجا آمده، در کندن قبر به یونس کمک می‌کند. زن یونس هم با نگاهی ملتمسانه از شوهرش می‌خواهد اجازه دهد بچه‌هایش را لمس کند، اما یونس اجازه نمی‌دهد و او را بیگانه می‌داند چون قبل از اینکه فرمانده مهاجمان به او تجاوز کند، زیر لب صیغهٔ طلاقش را خوانده. یونس با کمک غریبه، قبر را آماده می‌کند و پسرهایش را دفن می‌کند. یونس با غریبه بر سر چیزی که فکر می‌کند از داخل قبر برداشته گلاویز می‌شود. وقتی غریبه مشتش را باز می‌کند، یونس فرفره رنگی پسرش را می‌بیند. در پی‌رفت آخر، غریبه یادش می‌آید چه بلایی بر سرش آمده و چطور از آنجا سر درآورده است. همراهی و همدردی

Archive of SID

www.SID.ir

پس از مرگ یا برای دفن کردن و قبر کندن کسانی که پیشتر به چیزی جز کشتن همدیگر قانع نمی‌شدند حاوی این نکته است که اصل دشمنی آنها مبتنی بر طرحی است که خودشان از آن بی‌اطلاع هستند. از این طرح وقتی آگاه می‌شوند که به دنیای دیگری پا می‌گذارند. نویسنده می‌خواهد با تصویر و شگردی سوررئالیستی این آگهی‌یافتن را برای تجسّم‌بخشیدن به نیرنگ‌های پسِ‌پرده نشان دهد خصوصاً باتوجه‌به موضوع و عنوان مجموعه‌داستان، افراد را از دنیای غرب به شرق می‌کشاند یا از شرق به غرب، آنان را در کنار هم قرار می‌دهد؛ یونس را هنگام دفن فرزندانش همدم افسر روسی که خودش کشته قرار می‌دهد. همدمی آنها هنگام دفن و در قبرستان یادآور بازیچه بودن آنان است که با تمام قوای خود، گور خویش و خانوادهٔ خود را می‌کنند اما غفلت آدم‌ها چندان است که وقت خاکسپاری بر سر اسباب بازی فرزندان مرده دعوا می‌کنند. کسانی که مستقیماً در فاجعهٔ حمله به برج‌ها دخالت داشتند همگی کشته شده بودند اما مقامات آمریکایی در پی انتقام از کسانی بودند که به لحاظ اندیشه و طراحی نقشهٔ عملیات، آنان را هدایت کرده بودند بر اساس حدس‌های خود مسبب حادثه را القاعده می‌دانستند و برای نابودکردن القاعده به افغانستان حمله کردند بدین سبب است که داستان «پوست متروک مار» برای نشان‌دادن عاقبت انتقام‌جویی آمریکایی‌ها، مکان داستان از شهر سیّال و مدرن نیویورک، به کشوری با تعصب و باورهای قبیله‌ای و فقیر چون افغانستان جابه‌جا می‌شود. همان پسر سیاه‌پوش لنگ، پرتاب شده از طبقات برج، داستان‌ها را طی می‌کند و هبوط می‌کند بر سنگ آسیایی در بیابان‌های خشک افغانستان، تا شاهد قربانی‌شدن زنان و کودکان و شعله‌ورشدن آتش انتقام و خشونت جنگ باشد. در چنین فضای هولناکی، اشیاء و مردگان عامل انتقال احساس می‌شوند؛ پرنده‌ای که منقارش ده‌ها سوراخ دارد، جمجمه لخت کفتار، گور، دهن‌های لوچ سنگ‌های آذری و حفره‌های زیر بوته‌های خارشتر، هرکدام حسی را به یونس، القا می‌کنند و او را به ادامهٔ راه تشویق می‌کنند. حضور مردگان در داستان بیش از زنده‌ها است. در طول داستان، همواره صداهایی از انفجار برج‌ها، چلیده‌شدن آهن و شیشه، جیغ آدم‌ها و صدای انفجارها به گوش می‌رسد گویا این صداها از تریبون‌های رسمی در همه جا پخش می‌شود اما برای مردم افغانستان چیزی بیش از صدا است؛ تکه گوشت‌های قربانیان حادثهٔ برج‌ها و تخته‌سنگ‌های آن سوی دنیا، در این سوی دنیا بر سر قربانیان کینه و انتقام می‌ریزد؛ گویی «گوشت شعله‌ور می‌بارید» (چامسکی،۱۳۸۵: ۱۸۴).

Archive of SID

www.SID.ir

۵. نتیجه

دغدغهٔ اصلی نویسنده، مشکلات جهانی و اتفاقاتی است که مختصات جهان را تغییر داده است. شگردهای داستانی و نثر و فرم داستان‌ها با این دغدغه تناسب دارد؛ با ترکیب تناوبی پی‌رفت‌ها، آشفتگی، اندوه و روان‌پریشی شخصیّت‌ها یا آشفتگی خانواده‌ها را بر اثر حادثه نشان داده است. همچنین در موارد بسیار با بهره‌گیری از علامت تعلیق، از اطناب‌های فراوان و تصویرسازی طولانی، همچنین حاشیه‌رفتن برای تغییر روایت جلوگیری می‌کند؛ معنا را به تعویق می‌افگند و داستان را از یکنواختی و قابل پیش‌بینی بودن دور می‌کند. مندنی‌پور در هر یک از داستان‌ها به جنبهٔ خاصی از ماجرا می‌نگرد؛ تعدد و تنوع داستان‌ها دربارهٔ حادثه‌ای واحد برای نشان‌دادن این مسئله است که روایت‌ها و تحلیل‌های متعددی از حادثه در میان دولتمردان، حاکمیت‌های سیاسی و مردم جهان وجود دارد، همچنین دربارهٔ عوامل حادثه و ارزیابی شیوه‌های مقابله با تکرار فاجعه، اختلاف نظرهای بسیاری وجود دارد. برخی شگردهای داستان برای نشان‌دادن گمانه‌ها و تحلیل‌هایی است که در جامعهٔ جهانی نسبت به حادثه وجود دارد اما عمدتاً ژرف‌ساخت داستان‌ها مبتنی بر انتقاد از طراحان حمله و کسانی است که زمینه‌های اقدامات تروریستی را فراهم می‌کنند و موجب فروپاشی زندگی مردم عادی می‌شوند. پیام اصلی این ژرف‌ساخت آن است که غرب خصوصاً دستگاه‌های امنیتی آن، اگر نبرد و جانفشانی هم بکنند برای تصاحب شرق است و مصیبت این کار و کردار غرب برای شرقی‌ها است اگر هم گاهی دود این آتش در چشم غرب می‌رود همچنان به صورتی مهیب‌تر آن را بر سر شرق فرود می‌آورند. نویسنده با روایت یک‌سویه در «نیم‌شب چکه‌ها» و «شرح افقی جدول» می‌خواهد روایت‌های پراکنده و یک‌سویه را بازتاب وضعیت جهان بنماید که هر کس حرف خودش را می‌زند حتی جاهایی که باید گفتگو دوجانبه و چندجانبه باشد ما به عوض گفتگوی، با «راوی» مداخله‌گر و «روایت‌شنو» روبرو هستیم، این دقیقاً همان چیزی است که آتش جنگ را شعله‌ور ساخته است ولی همچنان با علت جنگ و عوارض آن نیز برخوردی یک‌سویه می‌شود. تنها چیزی که برای همگان ملموس و واقعی است عوارض این نوع نگاه و کردار و اندیشه است که هیچ عاقبت خوشی ندارد؛ در همهٔ داستان‌ها عاقبتی دردناک و ترسناک جاری است اگر هم نویسنده در بخش «مؤخره» از انعقاد ترسناک زمان یاد کرده و به سبک پسامدرن، به جمع‌بندی داستان‌ها با همان ترتیب متن می‌پردازد، سیلان رودهایی را نمایش می‌دهد که انعقادی ترسناک می‌یابند و در بستری

Archive of SID

www.SID.ir

هرز و بی‌حاصل جاری هستند. اما در دنیای کابوسناک امروز، از دست‌دادن عزیزان برای همه تلخ و جگرخراش است و انسان‌ها با ارزش‌های مشترک انسانی، به یک میزان در برابر فجایع ناتوان هستند. توجه به نام کتاب و نحوهٔ روایت آن نیز جالب است یعنی همین احساس دردآلودگی و اندوه مشترک بدون آنکه ما بدانیم از جایی دیگر؛ از آن سوی آب‌ها به سر ما می‌آید ولی ما همواره از همین منظر بدان می‌نگریم و در «بازیی» که ایجاد شده بازی می‌کنیم به گمان آنکه واقعاً فعال هستیم و حق انتخاب.

منابع

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

اوکانر. برندن (۱۳۹۴)، «سنت آمریکا ستیزی؛دوره‌های چهارگانه»، *هشت مقاله دربارهٔ آمریکا ستیزی*، گردآوری و ترجمهٔ محمد شمس‌الدین عبداللهی‌نژاد، چ۱، تهران: علم، صص۷-۳۲.

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

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

ـــــــــــــ (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.

چامسکی، نوام (۱۳۸۵)، *یازده سپتامبر*، ترجمهٔ ضیا خسروشاهی، چ۲، تهران: درسا.

رستمی، فرشته (۱۳۸۹)، «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور: نقش زاویهٔ‌دید در صدای داستان»، *بوستان ادب*، س۲، ش۶. صص۹۹-۱۲۵.

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

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

محمدی، ابراهیم و همکاران (۱۳۹۲)، «برهم‌کنشی اسطوره و استعاره در داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور»، *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*، س۱۷، ش۵۸، صص۲۹-۴۵.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ۱،تهران: آگه.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۸)، *آبی ماورای بحار*، چ پنجم، تهران: مرکز.

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

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *فراداستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، چ۱، تهران: چشمه.

Archive of SID

www.SID.ir