دریافت مقاله:
۹۱/۱۰/۹
پذیرش:
۹۱/۱۲/۱۲

پیش‌نمون و انواع آن در داستان‌های مندنی‌پور

محمد حسین محمدی*/ طاهره کریمی**

* دانشیار دانشگاه تهران

** دانشجوی دانشگاه الزهرا[۱] (نویسنده مسئول)

Prototype and Its Variants in Mandanipour's Short Stories

M.H. Mohammadi/ T. Karimi

چکیده

موضوع این پژوهش پیش‌نمون(Prototype) و بررسی انواع آن در مجموعه داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور است. پیش‌نمون ریشه در کهن الگو (Archetype) دارد. این دو واژه در برخی از مباحث، گاهی به یکدیگر نزدیک و در هم آمیخته‌اند. بنابراین، در این مقاله نگاهی به اندیشه‌های یونگ که کهن الگو سرشناس‌ترین اصطلاح در مکتب وی است، موردنظر بوده است. به این ترتیب، در مقدمه به تعریف کهن الگو از نقطه نظر یونگ پرداخته شده است و سپس، پیش‌نمون و ریشهٔ آن در ادبیات داستانی بررسی شده که بخش اصلی این مقاله را تشکیل داده است. پیشینهٔ شخصیت در آثار داستانی مسئله‌ای است که از مدت‌ها پیش وجود داشته، اما در ایران کمتر به آن پرداخته شده و بیشتر به صورت جزیی و گذرا مطرح بوده است.

شهریار مندنی‌پور در زمینه‌های ادبیات کودک و نوجوان، رمان و به ویژه داستان کوتاه قلم زده است. وی شش مجموعه داستان کوتاه دارد. در این مقاله، پیش‌نمون‌ها و انواع آن در این مجموعه داستان‌ها تحلیل می‌شود. وی به طرزی شگفت‌انگیز از انواع پیش-نمون‌های هنری، ادبی، سیاسی و جز آن بهره برده است. مندنی‌پور در شخصیت‌پردازی آن‌چنان هنرمندانه عمل کرده است که گویی شخصیتی منحصر به فرد را آفریده است و شخصیت داستانی او پیش از این، نمونه‌ای نداشته است.

افزون بر این، خواننده با مطالعهٔ این مقاله با بخشی از تکنیک-های هنرمندانه و ظرایف شخصیت‌پردازی شهریار مندنی پور نیز آشنا می‌شود.

کلیدواژه‌ها: پیش‌نمون، کهن‌الگو، داستان کوتاه، مندنی‌پور

Abstract

This article deals with prototype and its variants in Shahriyar Mandanipour's short stories. Prototype is rooted in archetype. In some topics these two terms are sometimes similar and mixed together. So, in this article it was necessary to have a look at the ideas of Jung in whose school archetype was the most prominent term. Thus, first archetype is defined from the viewpoints of Jung and then prototype and its root in fiction are analyzed, this makes the main part of the article. Since the background of the characters in fictional works is an old problem which has been less considered in Iran, characterization in his works will be also dealt with.

Mandanipour's works are in the contexts of children's literature, novel and specially short stories. He has six collections of short stories and here, prototype and its variants are analyzed in these collections. He has wonderfully availed from different artistic, literary and political prototypes.

Mandanipour acts artfully in characterization as if he creates a unique character which did not exist formerly. Therefore, the reader is acquainted with some parts of his artistic and nice characterization by reading this article.

Key Words: Prototype, archetype, short story, Shahriyar Mandanipour

۱. نشانی نویسنده مسئول: a-thinker107@yahoo.com

مقدمه

واژه‌هایِ Prototype و Archetype را در زبان فارسی بـه «الگـوی نخسـتین»، «نمونـه نخسـتین»، «پـیش‌نمـون»، «نمونـهٔ آرمـانی»، «کهـن الگـو»، «سَرنمون»، «نمونهٔ بَرین» و جز آن ترجمه کرده‌انـد. این دو کلمه در مبحث‌های گوناگون گـاهی درهـم آمیخته و به یک معنا کاربرد یافته‌اند.

کهن الگو سرشـناس‌تـرین اصـطلاح در مکتـب یونگ است. شاید بتوان گفت کهن الگـو مبـین آن جنبه‌ای از روان‌شناسی یونگی است که بیشتر از هر جنبهٔ دیگری وارد مجموعه مفـاهیم نظـری دوره و زمانهٔ ما شده است. یونگ در توصـیف کهـن الگـو چنین می‌نویسـد: «محتـوایی ناخودآگـاه کـه از راه خودآگاهانـه شـدن و نیـز از راه ادراک شـدن، دگرگون مـی‌گـردد و ویژگـی‌هـایش را از ذهنیـت مفردی کسب می‌کند که به هر دلیـل در آن حـادث شده است.» (بیلسکر، ۱۳۸۴: ۵۱)

یونگ به دوگونه ناخودآگاه معتقد بود: فردی و جمعی. ناخودآگاه جمعی میراثی است از زنـدگانی تاریخی گذشته، از زندگی نیاکان و حتی از دورانی که بشر در مراحل حیوانی می‌زیست و از این‌رو به خاطره ناخودآگاه نژادی می‌رسـد. (شمیسـا، ۱۳۷۸: ۲۲۷) در باور یونگ، کهن الگوهـا مـاهیتی جهـان-شمول دارند و موجودیت‌شان از شکل‌گیری مغز و ذهـن انسـان در طـول تـاریخ ناشـی شـده اسـت. (بیلسکر،۱۳۸۴: ۵۲) به این ترتیب، هنر و ادبیات از راه کهن الگوها به تاریخ قدیم همه افراد بشر مـی-پیوندد و هر خواننده به نـوعی خـود را ناخودآگـاه در آن باز می‌یابد. همه مردم در ناخودآگـاه جمعـی سهیم‌اند. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۲۷)

یونگ در چندین اثر مختلفش به بحث دربـارهٔ کهن الگوها می‌پـردازد. او از راه تحلیـل رؤیاهـای بیماران و نیز از راه مطالعه درباره شکل و محتـوای اسطوره به کشـف کهـن الگوهـا نائـل شـد. کهـن الگوهایی چون نفس، سایه، نقاب (پرسونا)، همـزاد مؤنث (آنیما) و همزاد مذکر (آنیموس).

کهن الگو طرح کلی رفتارهای بشری است کـه منشأ آن همان ناخودآگـاه جمعـی اسـت. بـه بیـان دیگر، کهن الگو محتویات ناخودآگاه جمعی است. صور مثالی در رؤیاها و توهمات و خیال‌پـردازی و هنر و ادبیات خود را به ما نشان می‌دهد و به طـور کلی بر ما نظارت و نفوذ دارد. چند کهن الگـو کـه در مطالعات ادبی مورد توجه قرار گرفتـه، عبارتنـد از: همزاد مؤنث، همزاد مذکر، سایه، کهـن الگـوی عبور از آب. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۲۷)

پیش‌نمون

نزدیک به بحث کهن الگو، مبحـث پـیش‌نمـون یـا نمونهٔ ازلی فرد یا فرد اعرف و اجلی باستانی است. پیش‌نمـون سرچشـمه و منشـأ اولیـه پیـدایی یـک شخصیت است. برای نمونه، الگوی ازلـی معشـوق در ادبیات فارسی، فرشته و پری است؛ الگوی ازلی پهلوانانی چون تختـی و رسـتم حضـرت علـی(ع) می‌باشد؛ پیش‌نمونِ مشایخ و اولیای الهی، پیـامبران و پیش‌نمونِ پیامبرانِ، خدایان هستند. (همان: ۲۲۹)

در مطالعهٔ آثار جاودان ادبی همیشه ایـن سـؤال پیش مـی‌آیـد کـه چنـین شخصـیت‌هـای زنـده و ماندگاری از کجا می‌آیند؟ آیا منشـأ همـهٔ آنهـا بـه راستی تخیل نویسنده است؟ پیش‌نمون در ادبیـات داستانی ماده اولیه‌ای می‌باشد که ذهـن نویسـنده را برای خلق یک شخصیت تحریک کـرده اسـت. بـه بیان دیگر، «نمونهٔ اولیه، به عنوان یک نهاد (تـز) بـا جریان ذهن و نیـروی خلاقـهٔ نویسـنده یـا برنهـاد (آنتی‌تز) برخورد می‌کند و حاصل ایـن رؤیـارویی کاراکترِ خلق‌شده (سنتز) است که همانا شخصـیت خلق شده توسـط نویسـنده اسـت. ایـن محصـول واجد بسیاری از عناصر موجـود در نهـاد و برنهـاد است، اما به گونهٔ مطلق هیچ یـک از آنهـا نیسـت.

شخصیت ادبی با طی چنین روندی موجودیت مستقل می‌یابد». (دقیقیان، ۱۳۷۱، ۶۰)

پیش‌نمون یکی از مهم‌ترین ابزارهای آفرینش ادبی است. با نگاهی به آثار طراز اول ادبیات جهان و بررسی زندگینامه و یادداشت‌های شخصی نویسندگان آنها، در می‌یابیم که برای خلق شخصیت‌های خارق‌العادهٔ خود از پیش‌نمون‌های گوناگون استفاده کرده‌اند. در ذیل نمونه‌هایی را در این باره می‌آوریم.

استاندال همیشه قهرمان رمان‌های خودش بود، ژولین سرخ و سیاه نمونهٔ مردی است که استاندال همیشه دوست داشت خودش مثلِ او باشد. استاندال می‌گوید: «مرا به خاطر آن که شخصیت-های خود را از آدم‌های زنده اختیار کردم، سرزنش می‌کنند اما از آغاز ادبیات داستانی، پیوسته نویسندگان برای آفرینش‌های خود اصل‌هایی داشته‌اند.» (موآم، ۱۳۴۳: ۱۸۷)

بالزاک پیشوای مسلم نویسندگان رئالیستی بود. بالزاک می‌گوید: «رمان‌نویس باید جامعه خود را تشریح کند و تیپ‌های موجود در آن جامعه را نشان دهد.» (الشکری، ۱۳۸۶: ۲۰۴) بالزاک تصمیم داشت چنان قالب و محتوایی به داستان‌هایش بدهد که تاریخ کاملی از دوره معاصر به وجود آورد، تاریخی که تا آن زمان هیچ رمان‌نویس دیگری به آن نپرداخته بود. به همین سبب، همهٔ طیف‌های اجتماعی آن روزگار، همهٔ حرفه‌ها و پیشه‌ها، هم در شهرها و هم در پایتخت، در حیطهٔ کار او قرار می‌گرفت. به این ترتیب، رمان‌های او مشکلات ناشی از حضور مشکل‌آفرین سربازان کهنه کار باقیمانده از ارتش ناپلئون، قوانین ارث، جهیزیه، موفقیت‌ها و شکست‌های شغلی، ازدواج و روابط نامشروع را نشان می‌داد. عنوان کلی که او بر مجموعه رمان‌هایش گذارد، کمدی انسانی، تکرار فروتنانه نام حماسه دانته بود. (بنیامین، ۱۳۸۶: ۲۸۶)

دیوید کاپرفیلد تا اندازه زیادی شرح حال خود نویسنده است. انوره دوبالزاک در رمانش بیشترین مواد و مصالح را از زندگی خودش برداشته است؛ «آقای میکاوبر» و «دورا» از روی پدر و نخستین عشق بالزاک، ماریا بیدنل طراحی شده‌اند. (موآم، ۱۳۷۰: ۱۰۹)

داستایفسکی برای آن که بتواند قهرمان داستان خود را را زنده‌تر عرضه کند، بر آن شد تا بسیاری از وجوه زندگی شخصی خود، یعنی بیماری صرع، وضع نامساعد جسمانی و بالاخره فلسفهٔ خود را به او منتقل کند. شجره‌شناسی «ابله» دقیقاً منعکس کنندهٔ تاریخچه خانوادگی داستایفسکی‌ها است. (گروسمن، ۱۳۸۳: ۵۱۴)

تولستوی مانند همه داستان‌نویس‌ها، قهرمانان خود را از روی اشخاصی ساخت که آنها را می-شناخت یا به وسیلهٔ دیگران شناخته بود. کنت روستوفر ولخرج را از روی پدربزرگش ساخت و نیکولاروستوفر را از روی پدرش و پرنسس ماری رقت‌انگیز و دل‌ربا را از روی مادرش. (موآم، ۱۳۷۰: ۲۶) تولستوی چنان‌که سامرست موام می-گوید شخصیت دوگانه و تقسیم شده خودش را در پیربزوخوف و پرنس آندره، دو شخصیت رمان «جنگ و صلح» بازآفریده است. موام می‌گوید: «چون تولستوی از شخصیت دوگانه خود آگاه بود، کوشید با آفریدن این دو متضاد از روی «مدل واحد» خود، خصوصیات روحی و فکری و اخلاقی خودش را روشن کند و بشناسد.» (موآم، ۱۳۷۰: ۲۶)

دنیل دفو هم شخصیت خود را «نسخه اصلی» شخصیت داستانی رابینسون کروزو خوانده است؛ او در وجود رابینسون کروزو تنهایی خود را در جهان و جدا افتادگی‌اش را از مردم جهان تصور کرده است. (کوندرا، ۱۳۶۶: ۴۶۸)

در ایران، رمان کوتاه *مدیر مدرسه* به نظر برخی

از محققان «شاهکاری در تیپ‌سازی و نمونه‌ای از واقعی‌ترین و گویاترین داستان‌های جامعه دیروز ایران است و ماجرای خود آل احمد است که یک چند گرفتار مدیریت مدرسه بود و آنچه در این وظیفهٔ حساس دیده و به سرش آمده، موبه مو به رشتهٔ نگارش در آورده است.» (کسمایی، ۱۳۶۳: ۳۸۳)

سیمین دانشور دربارهٔ آثار جلال آل احمد می‌گوید: «قهرمان‌های داستان‌هایش را غالباً دیده‌ام و می‌شناسم. زنان و مردان «دید و بازدید»، «سه تار»، «زن زیادی» و « مدیر مدرسه» غالباً حی و حاضرند و بیشترشان از اینکه قهرمان‌های داستان‌های جلال واقع شده‌اند، روحشان بی‌اطلاع است.» (دانشور، ۱۳۴۳: ۳۴۴)

پیش‌نمون‌ها و روند تبدیلِ آنها به شخصیت‌های ادبی، گوناگونی و پیچیدگی بسیاری دارد. در برخی موارد نمی‌توان یک شخصیت را از نظر پیش‌نمون‌های سازندهٔ آن در یک گروه جای داد؛ اما در بیشتر موارد می‌توان وجه غالبی را برای آن در نظر گرفت. این وجه غالب می‌تواند یک پیش‌نمونِ سیاسی، تاریخی، ادبی، طبقاتی و جز آن باشد. در برخی موارد یک شخصیت، پیش‌نمون‌های گوناگونی دارد. گاه آنچه یک پیش‌نمون را از دیگر همراهان خود متمایز می‌کند، تسلط خطوط کلی آن بر شخصیت‌های ادبی است. (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۵۹)

انواع پیش‌نمون‌ها

با توجه به سرشناس‌ترین آثار ادبی، می‌توان شانزده نوع پیش‌نمون را طبقه‌بندی کرد، از جمله پیش‌نمون‌های تاریخی، هنری، سیاسی، طبقاتی، ادبی، فلسفی، مذهبی، ژورنالیستی، خود نویسنده و جز آن. (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۷۹) در این مقاله تنها به تعریف و بررسی پیش‌نمون‌هایی می‌پردازیم که در داستان‌های مندنی‌پور یافته‌ایم.

۱. پیش‌نمون هنری: زندگی برخی از هنرمندان آن‌چنان سرشار از حوادث تلخ و شیرین و پیچیدگی‌های گوناگون است که به موضوعِ درخور توجهی برای رمان‌نویسان تبدیل شده است. نقاشان، موسیقیدان‌ها، مجسمه‌سازان، شاعران و نویسندگان متعددی تاکنون به عنوان پیش‌نمون برای نوشتن رمان‌های هنرمند انتخاب شده‌اند. این شیوهٔ پسندیده هنوز در ایران گسترش نیافته است. رومن رولان در رمان «ژان کریستف» به گونه‌ای غیرمستقیم به زندگی بتهون می‌پردازد. برخی از منتقدان، نقاش سرشناس کمال‌الملک را پیش‌نمون استاد ماکان در «چشم‌هایش»، اثر بزرگ علوی، می‌دانند. (الشکری، ۱۳۸۶، ۲۹۰)

۲. پیش‌نمون سیاسی: کوشندگان جنبش‌ها و گروه‌های سیاسی گوناگون، پیش‌نمون‌هایی هستند که توجه بسیاری از نویسندگان را به خود جلب کرده‌اند. عموماً دیدگاه‌های سیاسی مشترک میان معتقدان یک ایدئولوژی، ویژگی‌های روحی و رفتاری نزدیکی پدید می‌آورد. در عین حال، تأثیر شخصیت افراد در اتخاذ دیدگاه‌های گوناگون نیز انکارناپذیر است. از این‌رو، نویسندگانی که از پیش‌نمون‌های سیاسی استفاده کرده‌اند، این دو بعد مسئله را یک جا در اثر خود بازتاب داده‌اند. در برخی از آثار ادبی، پیش‌نمون‌های سیاسی به طور مستقیم به شخصیت‌های داستان تبدیل شده‌اند. شخصیت‌های سیاسی و انقلابیون زبانزد در زمرهٔ پیش‌نمون‌های سیاسی هستند. غلامحسین ساعدی در داستان *غریبه در شهر* برای ساخت و پرداخت شخصیت اصلی که حیدر نام دارد، از زندگیِ حیدرخان عمو اوغلی بهره برده است.

۳. پیش‌نمون طبقاتی: نویسندگانی که یک طبقهٔ اجتماعی را در دورانی خاص به عنوان پیش‌نمون کلی اثر خود برگزیده‌اند، کوشش کرده‌اند تا در

وجود یک یا چند شخصیت اثر خود، ویژگی‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و روانی افراد طبقه را به تصویر بکشند.

کلبه عمو تُم نوشته هریت بیچراستو، داستان زندگی سیاهان جنوب است. *همسایه‌ها* اثر احمد محمود نیز داستان زندگی مردم جنوب ایران را نشان می‌دهد. محمود رنج و درد طبقه پایین جامعه را به طور مفصل و دقیق توصیف می‌کند. (الشکری، ۱۳۸۶: ۴۹۲)

۴. پیش‌نمون‌های اساطیری و حماسی: استفاده از این نوع پیش‌نمون، سابقه‌ای دیرین دارد. *شاهنامه* فردوسی که در میان مردم ایران و ملل دیگر محبوبیتی خارق‌العاده دارد، یکی از متونی است که پس از گذشت سده‌ها، از شخصیت‌های اساطیری و حماسی آن در آثار شاعران و نویسندگان استفاده شده است. در آثاری چون *گرشاسب‌نامه* اسدی طوسی و *برزونامه* عطایی که دربارهٔ نوه رستم نوشته شده‌اند؛ دانشور در «سووشون» از اسطوره سیاوش به شکلی دقیق و منظم بهره برده است. (آتش سودا، ۱۳۸۳: ۹۷)

۵. پیش‌نمون خود نویسنده: در بعضی از داستان‌ها پیش‌نمون راوی، خود نویسنده است. گاه نویسنده در حین داستان به فضای متفاوتی گام می‌گذارد و به حدیث نفس می‌پردازد. در این نوع داستان‌ها، ذهنیات منظم و پراکنده و حتی اندیشه‌های فلسفی و رویدادهای گذشته نویسنده بیشتر بخش‌های داستان را دربرمی‌گیرد و کلیهٔ رویدادها و زمینه‌های قبلی، اهمیت درجه دوم می‌یابند. خواننده بیشتر با کیفیات روحی و ذهنی شخصیت داستان آشنا می‌شود تا با زندگی عملی او. نویسندگانی که چنین آثاری نوشته‌اند حتی اگر شخصیتی متفاوت از خود را به عنوان شخصیت اصلی داستان آفریده باشند، بیشتر به بیان حدیث نفس پرداخته‌اند. (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۲۳۵) داستایفسکی در بسیاری از آثار خود، سال‌های کودکی اندوهبار و جو تیره مناسبات خانوادگی خود را بازتاب داده است. (گروسمن، ۱۳۸۳: ۵۱۴) هوشو در *شما که غریبه نیستید* اثر هوشنگ مرادی کرمانی پیش‌نمون خود نویسنده از دوران کودکی و نوجوانی وی است. (پوراحمد، ۱۳۸۴: ۶)

۶. پیش‌نمون در زندگی خصوصی نویسنده: بسیاری از شخصیت‌ها براساس آدم‌هایی به وجود آمده‌اند که در زندگی خصوصی نویسنده وجود داشته‌اند. برای نمونه، تولستوی *آناکارنینا* را براساس زندگی زنی از آشنایانش نوشته است یا بالزاک اوژنی گرانده را براساس زنی نوشته است که در زندگی او وجود داشته است. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۴۶)

شهریار مندنی‌پور (۱۳۳۵) نویسنده‌ای است که بی‌شک نامش زینت‌بخش نسل سوم داستان‌نویسی ایران خواهد بود. مندنی‌پور را به داستان‌های کوتاهش می‌شناسند؛ گرچه وی رمانی دوجلدی به نام *دل دلدادگی* را نوشته است اما بیشترین حجم آثار او را داستان کوتاه تشکیل داده است. داستان‌های کوتاه مندنی‌پور، سمفونی منسجمی است که ساختار، موقعیت، شخصیت، ژانر و ایده در آن پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارد.

مندنی‌پور شش مجموعه داستان کوتاه دارد به نام‌های *سایه‌های غار* (۱۳۶۸)، *هشتمین روز زمین* (۱۳۷۱)، *مومیا و عسل* (۱۳۷۵)، *شرق بنفشه* (۱۳۷۷)، *ماه نیمروز* (۱۳۷۷)، *آبی ماورای بحار* (۱۳۸۲). مندنی‌پور رمانی نیز به نام *دل دلدادگی* (۱۳۷۷) نوشته است. از آثار دیگر او کتابی به نام کتاب *ارواح شهرزاد* در زمینهٔ شگردها و عناصر داستان است که در سال ۱۳۸۳ منتشر شد. افزون بر آثار فوق، وی بیش از چهل مقاله با موضوعات زیر دارد: هنر داستان‌نویسی، عناصر، شگردها و فرم‌های داستان، آشنایی با داستان‌نویسی مدرن،

وضعیت و موقعیت ادبیات در ایران، معرفی نویسندگان جدید انگلیسی زبان، نقد داستان، نقد فیلم (برنده بهترین مقاله سینمایی در جشنواره مطبوعات) و جز آن. سرمقاله‌های مجله «عصر پنجشنبه» نیز از آثار وی است.

آنچه در داستان‌های کوتاه مندنی‌پور نمودی چشمگیر دارد، تلاش برای یافتن فرم و لحن مناسب با مضمون داستان است. او می‌خواهد از راه تجربه کردن فرم به شناختی تازه از واقعیت برسد. از این‌رو، در خیلی از داستان‌هایش برای آفرینش فضای مناسب، فرم و نثر خاصی را تجربه می‌کند. داستان‌ها حرکتی دایره‌ای دارند، هیچ کدام مسیری خطی را طی نمی‌کنند که از جایی شروع شوند، فرود و فرازی را بگذرانند و پس از رسیدن به نقطه اوج پایان یابند. نویسنده، قطعات درهم ریختهٔ واقعیت، خاطره و کابوس را با نظمی درونی کنار هم می‌چیند، از نقطه‌ای بر روی دایره زمان ذهنی شروع می‌کند و پس از رفت و برگشت‌هایی در ذهنیت راوی، به مرکز ماجرا می‌رسد. او برای پرداختن به وجوه گوناگون واقعیت، ناگزیر از انتخاب صناعتی پیچیده شده است. به همین دلیل، داستان‌های کوتاه مندنی‌پور در برخورد اولیه، مشکل و سخت‌خوان به نظر می‌آیند و با طلب کردن فعالیت ذهنی خواننده، او را به مشارکت فعّال‌تر به هنگام خواندن متن دعوت می‌کنند. (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۲/ ۱۰۵۹)

مهم‌ترین دغدغهٔ مندنی‌پور در داستان‌نویسی‌اش، شخصیت‌های داستانی اوست؛ وی ماهرانه و با پیچیدگی‌های هنرمندانهٔ خویش، شخصیت‌های جامعی ساخته و توانسته است ذهن خواننده را با شخصیت‌های گوناگون داستان‌هایش درگیر کند. با مطالعهٔ عمیق داستان‌های کوتاه مندنی‌پور روشن می‌شود که وی در شخصیت‌پردازی از پیش‌نمون‌های گونه‌گونی بهره گرفته است و این کار را به قدری خلاقانه انجام داده که خواننده در وهلهٔ نخست متوجه این نکته نمی‌شود.

در این بخش، به انواع پیش‌نمون‌های موجود در داستان‌های کوتاه مندنی‌پور پرداخته می‌شود تا خواننده کمی با هنر بهره‌وری این نویسنده از پیش‌نمون‌ها، آشنا شود.

پیش‌نمون هنری

راوی داستان *شرق بنفشه*، روح حافظ است؛ لحن شعرگونهٔ راوی، کلمات و کنایاتی که استفاده می‌کند برگرفته از اشعار حافظ است.

این نکته در همان چند سطر نخستین داستان خودنمایی می‌کند:

« ... حالا که دانسته‌ای رازی پنهان شده در سایه جمله‌هایی که می‌خوانی، حالا که نقطه نقطه این کلام را آشکار می‌کنی، شهد شراب مینو به کامت باشد؛ چرا که اگر در دایره قسمت سهم تو را هم از جهان دُرد داده‌اند رندی هم به جان شیدایت واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمانت خرقه بسوزانند، پس سبکباری کن و بخوان، در این کتاب رمزی به غیر این کتاب: من این رمز را از ذبیح و ارغوان آموختم. به روزی بارانی، بارانی... نگفته بودیم ببار، اما می‌بارید، چنان می‌بارید تا به استخوان‌های برهنه برسد و جان‌های لولی را مجموع کند... .» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷ الف: ۸)

این زبانِ خاص و واژه‌های آن ویژه حافظ است؛ کلمه‌هایی چون «شراب مینو»، «دایره قسمت»، «دُرد»، «رندی» و «خرقه» سوزاندن.

در جای دیگر وقتی که از کوچه‌های قدیمی شهر می‌گذرد، می‌گوید:

«کوچه پس کوچه‌های قدیمی شیراز، هنوز هم، به هوای دل کوچه پس کوچه‌های

سحرگاه «ابواسحاق» به بهار، و پاییز «شجاع»، خانه و پنجره‌های قدیمی دارند. تنگ و طولانی، پیچ‌های ترس محتسب خورده‌اند و باریک راه مستقیم عاشقانی که فرصت دیدارشان با هرقدم به سوی هم، کوتاه‌تر می‌شود. آهشان را نه باد برده، نه نسیم... سالک، می‌توانی در این کوچه‌ها ، جهت را از کف وانهی... .» (همان: ۷۱)

حافظ راوی «به باور عشق دیگران محتاج است»؛ برای همین داستان عاشقانه ذبیح و ارغوان را دنبال می‌کند تا بفهمد آنها هم مثل همه کام که بگیرند تمام می‌شوند یا عشقی دیگرگونه دارند.

اما پیش‌نمون هنری دیگر صادق هدایت است. مندنی‌پور در داستان *آیلار* به گونه‌ای غیرمستقیم به زندگی و عقاید نویسنده ایرانی، «صادق هدایت» نظر دارد. نام این شخصیت فرعی صادق هدایت است که یک پیش‌نمون به حساب می‌آید. ظاهر او شبیه هدایت واقعی است. صورتی لاغر و استهزاگر دارد. عینک شیشه‌اش مدور و سبیلش هیتلری است. او درست مثل صادق هدایت می‌اندیشد و همانند او در سال‌های آخر زندگی‌اش به پاریس می‌رود و در آنجا می‌میرد.

هدایت در *بوف کور* رسماً با عنوان خاص، گروهی به نام رجاله‌ها را معرفی می‌کند. در بوف کور با نوعی حس حسادت، برخورداری از نعمات دنیوی طرد می‌شود. کسانی که به دنیا تمایل دارند و از زندگی لذت می‌برند، به منزله یک مشت دل و روده تلقی می‌شوند که به دستگاه تناسلی منتهی شده‌اند. شخصیت اصلی *بوف کور*، خود در عشق جنسی می‌سوزد اما چون توانایی ندارد، مردان دیگری را که از زن- و به خصوص زن خودش- لذت می‌برند، رجاله می‌نامد.

هدایت به هیچ زنی خوش‌بین نیست. حتی به زنان خارجی. از دید او زنان ایرانی همه گرفتارِ خرافات و بیکاری، جهل و حرص و شهوت هستند. در رسیدن به مقصود خود از کشتن و نابود کردن رقیب خود- حتی خواهرشان- رویگردان نیستند. نمونه‌های اندیشه او را در داستان از زبان هدایت داستان می‌بینیم:

«اولش یک عالمه رؤیا و گل و بعد که کار تموم شد دروغ و خیانت. آدما یه چیزی دور از دسترس خیال کرده ان اون بالا، اسمش رو گذاشتن عشق. زور می‌زنند که بهش برسن... اینا تو قصه‌هاس. اگه این عشقی رو که می‌گی پیدا کردی، من همه نظرام رو عوض می‌کنم.» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷ الف: ۷۱)

وقتی که طالبا سخت شیفته آیلار شده است و زندگی‌اش را در راه عشق سیاه کرده است. هدایت نفرتش را به آیلار نشان می‌دهد. آیلار این را فهمیده است. هدایت به طالبا می‌گوید:

«درست فهمیده. من ازش متنفرم. با اون رفتار رویاییش، جرثومهٔ غافل کردنه. زن‌هایی مثل این، رؤیای عشق رو می‌پوشونن، با ظاهر معصومشون پیره سگی رو بزک می‌کنن. دست پسرت رو بگیر برو به شهرستانی، واسه خودت یه تاریکخونه درس کن، یا مسخره کن. وقتی دنیارو مسخره کنی نمی‌تونه دستت بندازه.» (همان: ۸۶)

پیش‌نمون سیاسی

در داستان *باز به رود* راوی یک مأمور ساواک و یک جنایتکار است، او با خونسردی تمام و با لحنی حق به جانب به قتل فجیع میرداد که از دوستان نزدیکش بوده است اعتراف می‌کند و سعی دارد تمام جزئیات را گزارش بدهد. با وجود این، عدم صداقت دارد. او پس از سی سال سکوت

می‌خواهد ما وقع را بازگو کند. داستان متأثر از مرگ صمد بهرنگی است. بهرنگی در سال ۱۳۴۷ در رودخانه ارس غرق می‌شود. جلال آل احمد و تنی چند از روشنفکران آن زمان متناسب با شرایط و اوضاع اجتماعی وقت درصدد برمی‌آیند تا مرگ صمد بهرنگی را یک قتل به حساب بیاورند و به این وسیله از او یک اسطوره بسازند تا نیروبخش مبارزان زمان‌شان باشد. قربانی این نقشه حمزه فلاحتی – دوستی که کنار رودخانه همراه بهرنگی بوده و شاهد مرگش– است که با سکوت خود در مقابل اتهامات، راهگشای اجرای این نقشه می‌شود. بعدها در سال ۱۳۷۰ حمزه فلاحتی در نامه‌ای با عنوان «قصه رازکشنده ارس» به بازگویی واقعه می‌پردازد. البته داستان و واقعیت تا حدودی با هم اختلاف دارند. که به اصل ماجرا خدشه‌ای وارد نمی‌کند؛ چرا که واقعیت داستانی جدا از واقعیت بیرونی است. در داستان، قاتل میرداد به خواست حزب نقش قاتل را می‌پذیرد و بعد این حزب است که واقعیت را برملا می‌کند؛ اما در واقعیت بیرونی این حمزه فلاحتی است که خود در سال ۷۰ حقیقت را بازگو می‌کند. صمد بهرنگی اگرچه یک نویسنده و هنرمند به حساب می‌آید اما در این داستان جنبه سیاسی او مدنظر قرار گرفته است.

داستان *درّه مهرگیا* شرح خاطرات «سروان وود» است. او جاسوسی انگلیسی است. هدفش انداختن تخم نفاق بین قبایل و قومیت‌های ایرانی است. او به عنوان تضمین پیمان اتحاد دولت بویرها به منطقه آمده است. در این دوره که همزمان با حضور شیخ خزعل و سرکوبی اوست. این نظامی در میان ایل باقی می‌ماند. در این میان شاهد کشمکش دو تیره بر سر قطعه‌ای زمین است. زمینی که سال‌ها به خاطر آن خون و خونریزی شده است. خان به جای اینکه با تصمیمی قاطع این درگیری را خاموش کند. با قرار دادن شرطی کودکانه زمین را به قبیله‌ای می‌دهد که با پاهای زنجیر شده مسافت بین دره بیدی و سی سخت را زودتر طی کند. افسر انگلیسی این نیروی استعمار نیز شرطی سخت‌تر که از فکری شیطانی سرچشمه می‌گیرد، به کار می‌گیرد. او پیشنهاد می‌کند نفر سومی از قبیله مقابل بین پدر و پسر قرار گیرد. بدین سان دو مثلث از طرف دو ایل شکل می‌گیرد. نتیجه این مسابقه هرچه باشد، آتش اختلاف را تیزتر می‌کند.

مندنی‌پور شخصیت سروان وود اسپاتیس را براساس دست نوشتهٔ خاطرات «وودرو اسپاتیس وود» مخلوع، فرزند نامشروع یکی از رجال برجسته پیش از جنگ نوشته است. در این داستان، پیش‌نمون سیاسی مستقیماً به شخصیت داستانی تبدیل شده است.

پیش‌نمون طبقاتی

در داستان *شرق بنفشه* به‌رغم آنکه وجه غالب پیش‌نمون ذبیح و ارغوان جنبه طبقاتی آنها نیست اما این جنبه یک وجه فرعی مورد نظر نویسنده بوده است. داستانی که عشق درونمایه اصلی آن است اما زاویه‌های مختلف زندگی ذبیح وارغوان به تصویر کشیده شده است. ذبیح جوانی از طبقه فقیر جامعه است و ارغوان از طبقه ثروتمند جامعه و نامزدی پولدار دارد. ذبیح می‌گوید:

«من از ته شهر، از اتاقکی که به کوچه پنجره ندارد می‌آیم. شما توی آن خانهٔ بزرگ قشنگتان اصلاً نمی‌فهمید یعنی چه.» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷ الف: ۱۲)

و در جای دیگر:

«سلام. ببخش. لابد برای گرفتن رباعیات آمده‌ای و نبوده. ببخش. پهلوی خودم بود، چون این نامه ناتمام مانده بود. چون بی بی عطری مرد. رطوبت این خانه کشتش. آنقدر نحیف شده بود که از تنش یک کوزه هم

درنمی آید... بی بی عطری می‌گفت بگو اگر کسی به دلت هست، بگو کجاست بروم خواستگاری. می‌گفتم تو با این پاهای علیلت کجا می‌خواهی بروی. دنیا خیلی دور است از خانه ما.» (همان: ۱۳)

داستان *آیلار* نیز مانند داستان *شرق بنفشه* اگرچه درونمایه آن رویکردی عاشقانه دارد اما فقر طالبا یک جنبه از پیش‌نمون طبقاتی را پیش روی ما می‌گشاید. آنجا که آیلار پا به خانه طالبا گذاشته است:

«تیرهای چوبی سقف اتاق، هنوز زیرپوسته-هایی از رنگ اکلیلی‌شان را داشتند. تاقچه خالی و ترک خورده بود، و سه پنجره قدی چوبی به حیاطی کوچک باز می‌شدند.» (همان: ۸۶)

و سپس در همین لحظه طالبا نسبت به آیلار و طبقه بالای او چنین می‌اندیشد:

«شاید تو خانگی نیستی. شاید تو باید همیشه در تالارهای بزرگ رقص باشی و مردان دوروبرت هر کدام یک طوری خواستنشان را نشان بدهند و صدای خندهٔ رهای تو لابه‌لای چلچراغ‌ها و روی الماس-های تابناک زنان بگردد.» (همان: ۸۶)

این پیش‌نمون طبقاتی در داستان یک خشت طلا هم اتفاق می‌افتد. احد در یک خانواده فقیر به دنیا آمده است. او بادکنک فروش است و به همراه پدرش در باغی زندگی می‌کند که صاحب آن باغ دو فرزند دارد. دوقلوهایی که دخترند. هر دو دوچرخه دارند. احد با آنکه پسر است، دوچرخه-ای ندارد. او مدام خودش را با آنها مقایسه می‌کند.

پیش‌نمون اساطیری

در داستان *باران اندوهان* اساطیر یا وجوهی از اساطیری گوناگون، در شخصیت‌های اصلی و در طرحِ داستان، آفتابی می‌شوند که جزو نخستین اساطیر بشری به شمار می‌آیند. مانند اسطورهٔ «آدم و حوا».

داستان به عنوان پدیده‌ای امروزین است، امّا در زیرساختِ آن می‌توان اسطوره یا تصاویری اسطوره‌ای را باز دید. نویسنده پس از آنکه شباهت‌های ناخودآگاهِ اثرش را با اسطوره در می-یابد، سعی می‌کند داستانش را با آن اسطوره به تعامل وا دارد یا در رابطه‌ای دیالکتیکی آنها را با هم درگیر کند، امّا نه در همهٔ جزئیات.

در این داستان، نام‌گذاری شخصیت‌ها با دقت انجام شده است. «برهود» تداعیِ کلمه «بَرَهوت» می‌کند که کهن الگویی برای «مرگ، نومیدی و نیست انگاری» است و با شخصیت وی در داستان هم‌خوانی دارد. «مهیانه» یا «مشیانه» همان حوّای متون زردشتی است و «گلشاه» هم اگر «گِل شاه» خوانده شود، همان «گیومرثِ» روایت‌های اسلامی است.

راوی *باران اندوهان*، روح کاتبِ کتابی است به نام *آزال* که نسل بر نسل به مهیانه به ارث رسیده، کاتب فرصت نیافته کتاب را به پایان برد، می-خواسته رازی را بگوید، امّا چون طاعون داشته نتوانسته است. اکنون همه جا همراهِ کتاب است و سعی می‌کند تا با تلقین مدام به خواننده‌اش آن راز را القا کند. هر کس شروع به خواندن کتاب کند، دیگر نمی‌تواند رهایش کند، مجبور به واکنش است، یا می‌خواهد تا آخر عمر منزوی بنشیند و بخواند و یا می‌خواهد از بینش ببرد و از شرّش خلاص شود، که در این صورت کاتب به نیش بوسه‌ای بر کتف، که طاعون را منتقل می‌کند، او را خواهد کشت. «مهیانه» هنوز کتاب را نخوانده و چون نمی‌خواهد سرنوشتی مانندِ پدرانش پیدا کند، آن را به کتابخانه «برهود» می‌سپارد. برهود عاشقِ مهیانه است، امّا از طرفی هم شیدایِ کتاب شده.

برایش جعبه‌ای درست کرده و پنهانی آن را به خانه‌اش آورده است. مهیانه نگران است که برهود هم به همان بلایِ پدرانش دچار شود. و سعی می‌کند «آزال» را به هر شکلی شده از او دور کند و یا از بین ببرد. برهود مخالف است امّا دستِ آخر کتاب در آب و باران شسته می‌شود و بوسه‌ای کین‌کِش و مرگ آور بر کتفِ هر دو می‌سوزد.

راوی با طرز تفکری اسطوره‌ای وقایع را با خاستگاه‌شان مقایسه و روایت می‌کند. بنابراین، روای دو شخصیتِ امروزین داستان، یعنی برهود و مهیانه را به گونهٔ «آدم و حوّا»یِ دیگری روایت می‌کند، که در برابر امتحانی از همان دست قرار گرفته‌اند. بنابر روایتِ تورات آدم با خوردنِ میوهٔ منهی، عارفِ نیک و بد و رقیب خداوند گشته بود و همین باعثِ هبوط او از بهشتِ بی‌زمان و بی‌رنج و اندوه به زمینِ گرفتار در چنتهٔ زمان و اندوه شد. اگر از زاویه دید کاتب به قضایا بنگریم، یعنی برهود و مهیانه را آدم و حوایی امروزین ببینیم، باید کتاب *آزال* را همان میوهٔ ممنوع بدانیم که ویژگی‌اش این است که یا نباید به آن دست دراز کرد یا باید مسئولیتِ عواقبش را بر عهده گرفت. در این میان مهیانه راه اوّل را بر می‌گزیند، یعنی که کتاب را ناخوانده به کتابخانهٔ برهود می‌سپارد، و برهود راه دوم را نادانسته برمی‌گزیند. امّا هر گزندی به کتاب مرگ را در پی خواهد داشت. کاتب «گزند رساندن به کتابش» را با خوردنِ میوهٔ منهی در بهشت برابر می‌داند. زیرا که در هر صورت جاودانگی از دست خواهد رفت، همان طور که آدم با خوردنِ میوهٔ ممنوع جاودانگی را از دست بِهِشت. هر گونه گزندی به آزال، از دست نهادنِ رازِ جاودانگی را – که کاتب مدّعی است در کتابش می‌خواسته بگوید– در پی خواهد داشت.

در این داستان جهت‌گیریِ وقایع همگی به نفعِ مهیانه است. مهیانه در داستان نمادِ زندگی و روشنایی و آب است و در پایان هم پیروزی و عصیان علیهِ کاتب و آزال از آنِ اوست. مهیانه، درست مثل حوّا، علیه سرنوشتِ محتومش عصیان می‌کند.

پیش‌نمون خود نویسنده

داستان *آوازهای در باد خوانده داوود* داستان شرح مشغله‌های فکری یک نویسنده است که با روایت‌های مختلف اثر خود روبه‌رو شده است. او یک روز صبح با صدای تیشه از دنیای کنونی به میان تالارها و ستون‌هایی از رخام و نقوش بین‌النهرین و برج بابل منتقل می‌شود. وقتی چشمانش را باز می‌کند احساس می‌کند که آن صدا را در نزدیکی خانه‌اش – شاید در آپارتمان در حال ساخت روبه رو– شنیده است. نویسنده‌ای که گمان می‌کرد قطعی‌ترین شرح را از واقعیت را داده است. اما در می‌یابد که کتاب، حیاتی مستقل از نیت و خواست او یافته و خوانندگان مختلف، برداشت‌های گوناگونی از آن دارند. مشوش از شکی که در یقینش پیش آمده، می‌کوشد همهٔ نسخه‌های چاپ شده را جمع کند. او مدام به اشخاص ناشناسی که کتابش را خوانده‌اند، می‌اندیشد؛ به غریبه‌هایی که به خلوتش راه یافته‌اند و به «انتهای دالان‌های تو به توی کابوس‌هایش» پا نهاده‌اند. اما پاسخی نمی‌یابد، بسیاری فراموش کرده‌اند که چنین کتابی را خوانده‌اند و آنهایی که به یاد دارند. به او اعتماد نمی‌کنند و حرف دل‌شان را نمی‌زنند. طی این جستجوها است که به تدریج تغییر می‌کند.

قهرمان داستان همان ماجرایی را از سر می‌گذراند که نویسنده داستان هم درگیر آن بوده است و عاقبت به قهرمان داستان خود تبدیل می‌شود. مندنی‌پور همیشه دغدغه نوشتن دارد دغدغه کلمه، دغدغه انتخاب زمان و زاویه دید و مخاطب. در داستان از زبان راوی می‌خوانیم:

«به سان سر دادن هر داستانی، دشوار است بی مقدمه این واقعه را شرح دهم. هرچند حالا دیگر دغدغه انتخاب زمان و زاویه دید و مخاطب را ندارم، چرا که حدیث نفس با ساده‌لوحی مستانه‌اش صادق‌ترین راوی و خوابگزار ما بوده و خواهد بود تا وقتی که ضمیری موسوم به «من» این همه بیهوده استفاده دارد. از من نپرسید چرا این قدر دیر متوجه فاجعه زندگیم شدم نمی‌دانم، شاید من و کسانی مثل من که دائم در تقلای فرار از زمانه خود هستیم، همان قدر که از بازگشت ارواح و مطالبه مرده ریگ بر باد رفته‌شان می‌ترسیم، از مشاهده کتابی که به نامان درآمده و در جعبه آینه کتاب فروشی‌ها به ابتذال تکرار رسیده واهمه داریم که هرگز نگاهی به متن آن اثر نمی‌اندازیم و نسخه‌هایش را مقایسه نمی‌کنیم. گذشته از این، لابد اعتماد کودکانه به کلمات که نفوس مرده اشیاءاند، چنین تقاصی هم دارد... .» (مندنی‌پور، ۱۳۷۵: ۱۴۳).

مندنی‌پور در بخشی از مصاحبه‌اش به احسان علیخانی می‌گوید:

«شاید بد نباشد گفتن این حرف که قبل از چاپ یک کتاب، مثل همه، خب امیدواری و شوقی ندارم. بعدش، همین که کتابم را روی میز یا پشت ویترین کتاب‌فروشی‌ها می‌بینم، دلم می‌گیرد. می‌فهمم خوشحال نیستم و نمی فهمم چرا. یک جور دلتنگی است. مثل از کف دادن.» (علیخانی، ۱۳۸۰: ۲۶۹)

اندیشهٔ حاکم بر داستان نیز عدم قطعیت واقعیت می‌باشد که مندنی‌پور به این مسئله سخت پایبند است. راوی داستان هم در خلال چاپ کتابش به همین نتیجه می‌رسد و برای همین تلاش می‌کند که نسخه‌های کتابش را جمع کند. مندنی‌پور می‌گوید:

«... فکر می‌کنم داستان‌نویس امروز باید با این دید به دنیا نگاه کند که این واقعیتی که دارد بیان می‌کند، قطعیت ندارد. به عنوان نویسنده، حالا موفق یا ناموفق، باید نگاهم به جهان این‌گونه باشد که این چیزی که می‌خواهم بنویسم یا بسازم، حقیقت جهان نیست. نوعی برداشت از جهان است.» (مهویزانی، ۱۳۷۶: ۷۱)

این داستان از سوی دیگر به نظریه ادبی مدرن یعنی مرگ مؤلف توجه دارد. زمانی که متن همه نسخه‌ها با یکدیگر متفاوت می‌شود و هرخواننده از متن چیزی متفاوت می‌فهمد. مندنی‌پور در این مورد می‌گوید:

«در داستان مدرن، حضور نویسنده، قضاوت مدام نویسنده و اظهار فضل نویسنده وجود ندارد. خواننده رو در روی شخصیت‌ها قرار می‌گیرد، بی‌مزاحمت نویسنده.» (اولیایی‌نیا، ۱۳۷۴: ۲۱)

پیش‌نمون در زندگی خصوصی نویسنده

مندنی‌پور دغدغهٔ زندگی و اجتماع را دارد. واقعیات تلخ زندگی، سایه سنگینی بر تفکرات و زندگی او گذاشته است. حوادث زندگی تبدیل به کابوس‌هایی برای وی شده است. کابوس‌هایی که گریبان نویسنده را می‌گیرد تا او آنها را تبدیل به داستان کند. این کابوس‌ها او را مجاب می‌کنند دردها و رنج‌های انسان امروز را در وجود شخصیت‌های داستانی‌اش بریزد. هر واقعه تلخ و هولناکی تبدیل به یک پیش‌نمون برای داستان‌نویسی مندنی‌پور شده است:

«... از دستم رها شدن دست کودکم، و سقوطش به پرتگاه، ترکیدن ناگهانی صدای

خمپاره صد و بیست توی جمجمه‌ام و پژواکش در سینه‌های اخرایی کوه: یادگار صبح‌های جبهه غرب... سپس، سال‌ها پیش، به سال‌های زلزله که یکی از سمج‌ترین کابوس‌هایم بوده؛ نتیجه و سوغات آن روزها و شب‌ها سرگردانی و وحشتم در شهر زلزله جویدهٔ «رودبار» و هفت، هشت سالی که رمان *دل دلدادگی* را می‌نوشتم و لابه‌لای اینها، همیشه کابوس‌های اهلی و آشنایم هم دریغ‌شان آمده که تنهایم بگذارند و هر از گاهی سری به خوابم زده‌اند.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۹۴)

آخرین مجموعه داستان مندنی‌پور، *آبی ماورای بحار* تحت تأثیر واقعه یازده سپتامبر نوشته شده است. سقوط مردی سیاهپوش از بالای برج دغدغه‌ای برای مندنی‌پور است که چرا او خودش را به پایین پرتاب کرده است. در مؤخره کتاب بیان می‌کند که این حادثه چقدر ذهن او را به خود مشغول کرده است. چرا باید در آن موقعیت، آن مرد خودش را به پایین بیندازد:

«من هیچ وقت یادم نمی‌رود اولین تصویری که از ماجرای یازده سپتامبر دیدم و احساس و حیرانیم را: چشم‌هایم دریده، خیره به تلویزیون، شاهد بودم سقوط آن مرد سیاهپوش را: بدون دست و پازدن‌های معمول و احتمالاً با سکوت ... تصویر این مرد ساقط رهایم نمی‌کرد تا «حلزون به شکل عدن» را نوشتم.» (همان: ۱۹۵)

در این داستان که نام دیگرش *چکاوک آسمان خراش* است، پدر و مادر این مرد سیاهپوش دائم با یکدیگر بحث و مجادله دارند که آیا او فرزند آنهاست. پیرمرد می‌گوید: همین است. همین پسر ماست. و پیرزن می‌گوید: نه، وقتی می‌گویم نیست، قبول کن که نیست. پیرمرد دلش می‌خواهد بفهمد فرزندش چرا ترجیح داده است به جای سوختن، خودش را پرتاب کند. در آن لحظه به چه می‌اندیشیده است. این همان دغدغه ذهن خود نویسنده است. پیرمرد به زن می‌گوید:

«... به نظرت به چی ها فکر می‌کرده وقتی توی هوا.... لفظ درستش، او پریده توی آسمان. منتها تو نمی‌دانم، برای چی این قدر بی عاطفه شده‌ای. حتی یکبار هم نمی‌آیی اقلاً خوب از نزدیک ببینی همین پسر ما هست که پریده توی آسمان. حتم یک راست افتاده بهشت.» (همان: ۶)

پس از نوشتن داستان اول، کابوس‌ها نویسنده را رها نمی‌کنند و او پیوسته داستانی بعد از داستان دیگر می‌نویسد:

«همین طورها، نوشتن داستان‌ها مجبورم می‌کرد که تصویرهای انفجار، وحشت، ضجه مددخواهی و تقلاهای نجات، تصویرهای خیز فک آتش در طبقات بالایی و تصویرهای فروریزش را، در مکان‌های شخصیت‌ها، یا در حافظه‌شان تخیل کنم، و بنویسم. بعد داستان‌ها که نوشته شده بودند، وحشتم افزود، وقتی که از دیار، کتابی مصور از واقعه، به دستم رسید، و دیدم که ندیده، صحنه‌هایی را دیده و نوشته‌ام.» (همان: ۱۹۹)

این‌گونه می‌شود که مندنی‌پور به نوشتن داستان‌های آبی ماورای بحار می‌پردازد. نویسنده سقوط تراژیک این مرد را یکی از علت‌های نوشتن این یازده داستان می‌داند. مندنی‌پور کتاب را به این شکل تمام می‌کند:

«اما حالا که نوشته‌ام، می‌فهمم که هر کدام از شخصیت‌های این یازده داستان، که داستان رنج خود را گفت و به راه خود رفت، اما هنوز انگار هیچ از آن کابوس

نگفته و به راه خود رفته. من هم که دارم هنوز می‌گویم، و از کابوسم می‌گویم، کابوسم تا قوزک کابوسی که به ما خیره شده نمی‌رسد... .» (همان: ۲۰۶)

حوادث جنگ تحمیلی و افراد مختلفی که در جنگ حضور داشته‌اند، بخشی از پیش‌نمون‌های مندنی‌پور را دربرمی‌گیرد. نویسنده در آغاز داستان *دریای آرامش* می‌نویسد:

«به ادای دینی که جنگ برگردنم نهاد که زنده بازگردم و شرح کنم به قدر توانم، این سیاه قلمی پیشکش جان‌های افراشته وطنم. همه افراد این داستان خیالی‌اند مگر بخشی از ماجرای آن، و آن دلاوری خاموش که در جنگ زیاد دیده‌ام و باورانـدنش را چاره‌ای نیست مگر با کلامی بی جانب و سرد.» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷ ب: ۱۲۲)

شخصیت سروان مینا که به نظر می‌رسد که در جنگ فرمانده مندنی‌پور بوده یا در جنگ چنین شخصیتی را دیده است، در چند داستان متفاوت حضور دارد. در واقع شخصیت او تکرار می‌شود. در داستان‌های فصل‌های برزخ و رنگ آتش نیمروزی و همین‌طور دل دلدادگی. این تکرار نشان‌دهنده این است که او در زندگی‌اش به این‌گونه انسانی برخورده است. سروان مینا در هر سه اثر نقش فرمانده جنگ را به عهده دارد و در هر سه شخصیت جامع و پیچیده است. در داستان *فصل‌های برزخ* به سربازهایی با شخصیت‌های متفاوت برمی‌خوریم. مندنی‌پور که چند سالی در جبهه بوده است در این باره می‌گوید:

«ماه‌های اول، در کوه‌های غرب بودیم. روزها، تنها و شگفت‌زده از تجربه‌هایی که به خواب هم نمی‌دیدم، می‌نشستم و به رفتار سربازها نگاه می‌کردم.» (اولیایی‌نیا، ۱۳۷۴: ۲۱)

نتیجه‌گیری

پیش‌نمون‌ها در آثار موفق ادبی، هنگام تبدیل شدن به یک شخصیت داستانی، از ویژگی‌های انسانی منحصر به فرد برخوردار می‌شوند و نویسنده به کمک آنها، چارچوب اثر خود را استحکام و قوام می‌بخشد.

پرداختن به مسئله شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه بسیار دشوار است و گاهی باید به همین بسنده کرد که اعمال و رفتار آدم‌های داستان تناقضی با هم نداشته باشند و با خواننده ارتباطی موفق برقرار کنند. اما شخصیت‌پردازی در داستان-های مندنی‌پور بیشتر منطبق بر داستان بلند و رمان است با جریان روایی داستان کوتاه.

مندنی‌پور نویسنده‌ای خلاق و توانمند است که توانسته در ظرف داستان‌های کوتاهش، انواع پیش-نمون‌های هنری، ادبی، سیاسی و جز آن را بگنجاند. تبحر او در استفاده از این نوع پیش‌نمون-ها منحصر به فرد است. پیش‌نمون‌های او هم از زمانی بسیار دور است و هم از زمانی بسیار نزدیک؛ از شخصیت و روح حافظ که حافظهٔ فرهنگ ماست تا صادق هدایت و واقعهٔ تلخ یازده سپتامبر. مندنی‌پور شخصیت‌ها را آن چنان قوی و پیچیده می‌آفریند که خواننده حین خواندن داستان متوجه منشأ شخصیت نمی‌شود و در دوباره‌خوانی دقیق و موشکافانه است که پیش‌نمون‌ها خودشان را آرام آرام نشان می‌دهند.

منابع

۱. آتش سودا، محمدعلی (۱۳۸۳)، *از سووشون تا مار و مرد*، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۸۴، ص ۹۷.

۲. اولیایی‌نیا، هلن (۱۳۷۴)، *وسوسه ماندگاری*، شباب، ش ۱۵ – ۱۶، ص ۲۰ – ۲۶.

۳. بنیامین، والتر و دیگران، (۱۳۸۶)، «فصل‌نامه

ارغنون»، مترجم مراد فرهادپور و دیگران، چاپ دوم، شمارگان ۹ و ۱۰، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. بیلسکر، ریچارد (۱۳۸۴)، *یونگ*، مترجم حسین پاینده، تهران، طرح نو.
۵. پوراحمد، کیومرث و دیگران. (۱۳۸۴)، *شما که غریبه نیستید*، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۹۴، ص ۶.
۶. دانشور، سیمین (۱۳۴۳)، *شوهر من جلال*، اندیشه و هنر، دوره پنجم، شماره چهارم.
۷. دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۷۱)، *منشاء شخصیت در ادبیات داستانی*، تهران، نویسنده.
۸. الشکری، فدوی (۱۳۸۶)، *واقع‌گرایی در ادبیات داستانی*، تهران، نگاه.
۹. شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، تهران، فردوس.
۱۰. عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱)، *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*، تهران، نشر آن.
۱۱. علیخانی، یوسف (۱۳۸۰)، *نسل سوم داستان‌نویسی امروز*، تهران، مرکز.
۱۲. کسمایی، علی (۱۳۶۳)، *نویسندگان پیشگام در داستان‌نویسی امروز ایران*، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
۱۳. کوندرا، میلان (۱۳۶۶)، *هنر رمان*، مترجم پرویز همایون‌پور، تهران، گفتار.
۱۴. گروسمن، لئونید (۱۳۸۳)، *داستایفسکی، زندگی و آثار*، مترجم سیروس سهامی، تهران، نیکا.
۱۵. مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۵)، *مومیا و عسل*، تهران، نیلوفر.
۱۶. _____ ، (۱۳۷۷ الف)، *شرق بنفشه*، تهران، مرکز.
۱۷. _____ ، (۱۳۷۷ ب)، *ماه نیمروز*، تهران، مرکز.
۱۸. _____ ، (۱۳۸۲)، *آبی ماورای بحار*، تهران، مرکز.
۱۹. موام، سامرست (۱۳۴۳)، *حاصل عمر*، مترجم عبدالله آزادیان، تهران، سازمان کتاب‌های جیبی.
۲۰. _____ ، (۱۳۷۰)، *درباره رمان و داستان کوتاه*، مترجم کاوه دهگان، تهران، امیرکبیر.
۲۱. میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، *عناصر داستان*، چاپ پنجم، تهران، سخن.
۲۲. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران، چشمه.
۲۳. هدایت، صادق (۱۳۸۳)، *بوف کور*، با مقدمهٔ همایون کاتوزیان، تهران، مرکز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی