

بررسی آثار داستانی «شهریار مندنی پور»

هلن اولیایی نیا

انتشار: سایت سخن (Sokhan.com)

هر چه آغاز ندارد نپذیرد انجام

اگر چه در الفبای داستان نویسی و داستان خوانی آموخته ایم که یکی از ویژگیهای داستان منسجم با وحدت ارگانیک آن است که هیچ چیزی در آن بیهوده نیست و هر جزئی از داستان در ارتباط با اجزاء دیگر است، هنوز خوانندگان مشتاق جهت پیگیری رخدادهای داستان، با شتاب و بی توجهی از بخشهای آغازین داستان می گذرند و به اهمیت و ارتباط آن با سایر بخش های داستان بی اعتنا می مانند. گوئیا بخش های نخستین، قسمت های فرعی و بی اهمیت است و آنان عجله دارند که به «اصل ماجرا» دست بایند. چنین خواندگانی از این نکته غافلند که به گفته خواجه شیراز «هرچه آغاز ندارد نپذیرد انجام» چه بسا خواندگانی که سطور اولیه را درک نمی کنند و هیجان لازم از آن را دریافت نمی کنند، از همان ابتدا پیشداوری می کنند که داستان «فاقد» ارزش است. در حالی که همان چند بند ابتدای داستان و یا صفحات نخستین می تواند گنجینه ای از اطلاعات و تأثیرهایی باشد که خواننده را به بطن داستان رهنمون کند.

در برخورد و گفتگو با برخی خوانندگان داستان های شهریار مندنی پور، به نظر می رسد که خوانندگان، سردرگمی و کم تجربگی خویش را در توجه به نکته فوق، به نامفهوم بودن داستان های نامبرده تعبیر می کنند و حتی در بازخوانی های خود به ارتباط میان این شگرد و تکنیک، یعنی شیوه آغاز داستان، بی توجه می مانند. در این بحث اجمالی، با نگاهی به فقط برخی از داستانهای مندنی پور به عنوان شاهد، به تحلیل و بررسی اهمیت و ارزش این نویسنده صاحب سبک خواهیم پرداخت.

گفتیم ابتدای هر داستان می تواند آستن موضوعات و مطالب بسیاری در کل داستان باشد و داستان های مندنی پور نیز از این قاعده مستثنا نیست. در واقع، مندنی پور با زیبایی تمام از این فرصتی که برای نویسنده فراهم است، بهره می گیرد. به طور کلی، نقشی که آغاز داستان می تواند داشته باشد معرفی شخصیت ها، لحن نویسنده و یا راوی، فضای غالب بر داستان و سایر جزئیاتی است که می تواند بازتاباننده ادامه کنش داستان و یا اجزاء بعدی باشد و بدین گونه خواننده را برای آنچه در پیش است آماده کند.

یکی از نقش های آغاز داستان معرفی شخصیت هاست. در داستان «مه جنگلهای بلوط» راوی، داستان را چنین آغاز می کند:

من، مردی مفرغی رنگم که چهار سال دیگر به چهل سالگی می رسم. حافظه سمج و فکرهای مدامم را با سکوت در برابر آدمهای پرصدا جبران می کنم. هرگز سراغ قبر زنم نمی روم، چون نه برای او فایده ای دارد و نه برای من، دوستان زیادی نمی خواهم داشته باشم. برای من، پس از خداحافظی پس از خالی شدن، با بعدازظهرهای تهی جمعه ها و یا ساعت های خسته بعد از گر از کار گشودن، که نمی شود تنها ماند، چند نفر که بشود زمانهایی بی خیال و بی مرده را همراهشان سرکرد، بس اند. یک رفیق گاهگاهی هم که بی خبر، با سه تارش می آید. تک

زندگی می زند و فقط تک زندگی، و اگر در باز نشود، می رود، بعضی وقتها خوب است، و این رفیق را که گاهی رفیق صدایش می زنم - چون اسمش همان وقت یادم رفته - و گاه کاوه - چون اسمش همین است - از دوران دبیرستان می شناسم ولی هنوز نمی دانم خانه اش کجاست. با مادرش زندگی می کند و بیچاره آن زن، چرا که مدام، شنیدن زخمه های غریب و خواب آلودی که او به سازش می زند. طاقت فرساست. دوستانم او را چند بار بیشتر ندیده اند و هر بار، طوری که نفهمیده دستش انداخته اند، اما این دفعه مجبور شدند به ظاهر احترامش را نگه دارند، چون با دختری آمد که به اسم «سوریگل» نامزدش، معرفی اش کرد. ما از گذشته ها حرف می زدیم، من عصبی بودم و بدم نمی آمد خشمم را سر یکی خالی کنم.

معرفی راوی توسط خودش، شناخت نسبتاً کاملی از شخصیت خودمحور راوی به خواننده می دهد. البته گاهی ممکن است راوی از سر خشم و یا نفرت از خود، خود را چنین به خواننده معرفی کند. ولی در مورد راوی این داستان چنین نیست. وی بارها عبارت «مفرغی» بودنش را تکرار می کند و همان بی اعتنایی به دوستان و اطرافیانش که در ابتدای داستان ذکر شده است، به ثبوت می رسد. او حتی حرمتی برای خاطرۀ همسرش نیز قائل نیست و معترف است که همیشه از «زنها حوصله ام سر رفته.» حتی صدای ساز دوستش کاوه او را خشمگین می کند و آنقدر خودخواه است که پس از مرگ همسرش حتی بر مزار او نیز حاضر نشده است. ظاهراً از آزار دوستانی که مهمان او نیز هستند لذت می برد. «برایشان گفتم که تازگی طرح زه کشی قبرستان شهر را برداشته ام و برای اینکه حالشان را بگیرم، گفتم: همه مرده ها تو می آیند این روزها.» (49) حتی هنگامی که دوستش کاوه، که زمانی به الهه همسر راوی، تعلق خاطری داشته است. از اینکه طولانی شدن پروژۀ زه کشی گورستان توسط راوی سبب شده است که مرده ها در آب غرق شوند به او معترض می شود و یادآوری می کند که الهه همیشه کابوس غرق شدن در آب را داشت و او به خاطر همسرش هم که شده باید کاری انجام دهد. ولی همچنان بی تفاوت و سنگدل باقی می ماند. او همواره بر خود می بالد که «هیچ کس، هیچ وقت اشک مرا ندیده» (58) و تکرار می کند که «بپرهیزید از مردان مفرغی.» بدینسان راوی در طول داستان، از خود چهره ای منفور و کریه نشان می دهد که به جز در فکر طلا در قید هیچ دغدغۀ انسانی دیگری نیست. وی از خود می پرسد «آخر چرا وسوسۀ طلا این همه مرا آزار می دهد؟» به کلامی دیگر، مفرغی بودن وی که از واژه های نخستین داستان است به گونه ای نمادین وجود سرد و سخت وی را، که در طول داستان آشکار می شود، به نمایش می گذارد.

مورد دیگری که در رابطه تنگاتنگ با معرفی و افشای شخصیت در همان بند و صفحه آغازین داستان است، معرفی لحن راوی و یا نویسنده است. این لحن که نمایانگر شخصیت راوی است، در ابتدای داستان نمود می یابد. در داستان جذاب «هشتمین روز زمین»، لحن گناهکارانه راوی، توجه خوانندۀ هشیار را به خود جلب می کند. او چنین آغاز می کند.

... کار از اینها گذشته، از گفتن و به یاد آوردن و دوباره گفتنش، گیریم که مدام تکرار شود. فردا، پس فردا و بعدتر که باز زمستان بیاید و ابر و باران، همیشه همین است که شده. او هم که تا قیامت لابلای برگهای نخل تنها بماند و زل بزند و نگاهش پشت این دیوارهای سیمانی مرا ول نکند، همان است که بوده ... به من نگوئید بگو، خودم می گویم، ولی مطمئنم کنید کاملاً تصادفی بوده که من جان در برده ام. من خسته ام از وقتی که برگشته ایم همین طور خسته مانده ام، سردم است و با هزار لا روانداز هم گرم نمی شوم.

از همین چند کلام نخستین راوی، خواننده می تواند به موقعیت راوی یعنی احد پی ببرد. این پاسخ از سوی راوی پیش از اینکه پاسخی به مؤاخذه ها و بازجویی های دیگران باشد، ندای وجدان احد است که هنوز سنگینی نگاه یکی از قربانیان سیل را که او و همراهانش می توانستند نجات دهند ولی ترجیح دادند جان خود را سالم دربرند،

بر وجود خود احساس می‌کند. در ظاهر اصراری در کتمان واقعیت ندارد. وی می‌گوید «به من نگویید بگو، خودم می‌گویم» به عبارت دیگر راوی مایل است خود را از زیر این بار سنگین رها کند. آنچه او را رنج می‌دهد این است که در این مورد قانونی نیست که مانند قتل عمد یا غیرعمد او را مجازات کند: «کسی وضعمان را تعیین نکرده و هیچ قانون و دستگاهی مسئولیت‌مان را به عهده نمی‌گیرد.» (58) بر خلاف این مورد، در داستان «بازرو به رود»، راوی که یک مأمور ساواک و یک جنایتکار است، با خونسردی تمام و با لحنی حق به جانب قتل فجیع میرداماد را که از دوستان نزدیکش بوده است گزارش می‌کند:

می‌گویم: «می‌گویند سکوت سی ساله ات را بشکن، حالا حقیقت را می‌توانی بگویی، نه تشکیلاتی مانده و نه مرا می‌... می‌گویم خب تلاش من همین است ... من که قابیلم فقط می‌دانم که هنوز دستهایم از معجزه قتل متبرک است و ... بله، حالا هم اگر بخوام بگویم مثل سی سال پیش می‌گویم که من «میرداماد» را کشته‌ام...» (230) پس خواننده با توجه به لحن آغازین شخصیت‌ها به حقیقت وجودی آنان، صداقت و یا عدم صداقت آنان می‌تواند پی‌ببرد.

افزون بر معرفی شخصیت‌ها و لحن آنان، بخش‌های نخستین به تصویر فضای اصلی داستان نیز می‌پردازند. نقش اصلی فضای داستان تشدید حس تعلیق در خواننده است به این مفهوم که خواننده را کنجکاو و مشتاق می‌کند تا حوادث داستان را دنبال کند. برای مثال بند اول داستان «ماه نیمروز» با ایجاد وحشت و دلهره در خواننده، وی را به خواندن ادامه وقایع مشتاق می‌کند:

یک ساعت از پرواز هواپیما گذشته بود که مهماندار آن متوجه شد سه مرد به مسافران اضافه شده‌اند، هر سه، کنار هم، در ردیف آخر نشسته بودند و لبانشان با لبخندی مانند پوزخند دائمی دلفینها، خشک شده بودند. یکی از آنها ازرق چشم بود. دیگری چشم سیاه و چشمهای سومی به تمامی سفید بودند. مهماندار، خیره به آنها عقب عقب رفت و روگرداند و تندتند به کابین خلبان رفت.

از همان ابتدا حیرت و وحشت مهماندار از وجود سه مسافر غریب و با هیئت انسانی متفاوت، با توصیف بعدی فضای داستان تشدید می‌شود.

هواپیما در پاره ابرهای صبحی بهاری روان بود. لخته‌های معلق بخار در هوای شیری رنگ، مثل گوشه‌های یک رویای رو به فراموشی بودند در لحظه‌های میان خواب و بیداری.

فضای مه‌آلود و تشبیه‌تکه‌های معلق بخار به رویای رو به فراموشی بلافاصله با برهم ریختن رویای زن مهماندار برای یک زندگی آرام و سعادت‌مند پیوند می‌یابد. آخرین چیزی که می‌شنود «گر گر موتور هواپیما و زوزه‌های هوایی رد شده است که «در گوشه‌هایش به حد آزار رسیده است.» (28)

و آخرین بویی که به مشامش می‌رسد بوی «عسل و پلاستیک کهنه» است. صداها، بوها و حواس مختلف در ایجاد فضایی مؤثرتر و ایجاد ارتباط حسی و عاطفی با خواننده نقش به‌سزایی دارند. به همین شکل، توصیف چاه و وحشتی که در دل شخصیت زن در ابتدای داستان «جایی، دره ای...» ایجاد می‌شود، خواننده را نیز به وحشت و دلشوره می‌اندازد:

بسیاری از مردمان قدیمی شهر اعتقاد داشتند که آن چاه انتهایی ندارد. چهار نیم ستون سنگی شکسته، چهار طرفش بود، سفید، از سنگ قلم خورده سفید. کمی دورتر از چاه، فقط یک سر ستون افتاده بود. مرد و زن، نیمه شب بالای کوه رسیده بودند، چراغهای شهر، بیشتر، رجه‌چراغهای مهتابی خیابانها در منظرشان بود. هر دو، دو سوی چاه، تکیه داده به ستونها، رو به شهر خفته نشسته بودند، مرد سنگ بزرگی توی چاه انداخته بود و گوش سپرده بود و وحشتی، پس از دو ماهی که یکدیگر را ندیده بودند، مرد سر شب تلفن زده بود و گفته بود: «امشب

باید با هم باشیم.» با لحنی که مبهم بود، معلوم نبود تلخ است یا اندوهگین یا ... هر چه بود برای زن آشنا نبود و به دلشوره اش انداخته بود. مرد چرخید و لبه چاه نشست و پاها را رها کرد در تاریکی دهانه آن. این کارش زن را بی قرار کرد.

توصیف چاه متروک، تاریک و مرموز با ملاقات عجیب و بحثهای بیمارگونه زن و مرد که نشان از ارتباطی ناسالم و مسموم دارد پیوند می خورد. وعده ملاقات به کوششی از سوی مرد برای ارباب و عذاب زن تبدیل می شود؛ مرد زن را تهدید به انداختن وی به قعر چاه می کند و زن در پی نجات خود از مهلکه است. این جدال و گریز و دلشوره تا پایان داستان همچنان ادامه می یابد و خواننده در می یابد که این اضطراب فقط برای ایجاد هیجان کاذب در وی نبوده است بلکه با احساس کلی و کنش داستان در ارتباط است. به عبارت دیگر هیجانات داستان به طور طبیعی نشأت گرفته از تجربه ای است که داستان از طریق آن با خواننده ارتباط برقرار می کند. حس تعلیق بدیهی است که شرطی لازم برای داستان است تا بدان جذابیت بخشد ولی انگیزش چنین حسی باید به صورت طبیعی صورت گرفته و با عناصر و اجزای دیگر داستان پیوند درونی و باطنی داشته باشد.

همچنین در فضا سازی اولیه داستان، مندنی پور تصاویری ارائه می دهد که به گونه ای نمادین با مضامین اصلی و موقعیت شخصیت ها قرابت دارد. یکی از بارزترین و مشهودترین تصاویر در داستانهای مندنی پور، در این رابطه، داستان «سایه ای از سایه های غار» است. بند اول داستان با تصاویر حیوانات آغاز می شود:

آقای «فروانه» می گوید: «گیرم که اینطور نباشد، ولی حیرت نکنید اگر روزی دیدید که یک لاشخور، از نوع سرتاس، در آشپزخانه تان، لبه ظرف آشغال نشسته، دارد توی آنرا می کاود». و بعد، از آن شیر پیر می گوید و اینکه تصادفی نیست که در این قبیل کابوس ها و حتی در عالم بیداری، هر شیری که به تصور بیاید، پیر و خسته و بی حوصله است. اگر خوش ندارید، می توانید توی رختخواب غلتی بزنید و به چند ساعت باقیمانده تا صبح که می شود خوابید فکر کنید. اما اگر نیم خیز شوید و نگاه کنید، می بینید که دستهایش را لبه تخت گذاشته و با چشمهای خواب آلودش به شما زل زده است. هاله با شکوه و حنایی یالش فراموش شدنی نیست و انگار دارد بوی ناخوش آیندی را برای نخستین بار به مشام می کشد که گونه هایش آنطور ورچیده شده اند. (3)

آغاز داستان، افزون بر معرفی لحن طنز آمیز و معرفی شخصیت آقای فروانه که وسواسی و همواره نگران کابوس مخدوش شدن مرز میان انسانیت و سبعیت است، آینه دار وقایع بعدی داستان می باشد. این هشدار طنزآمیز آقای فروانه به بشریت عملاً در داستان تحقق می یابد و خود او را گرفتار می کند. او که فرد با تجربه، فرهیخته و قابل اعتنایی است، از جماعت انسانها نیز دوری می جوید چه رسد که با حیوانات محشور شود. ولی همسایگی او با باغ وحش شهر، و وحشت دائمی او از اینکه خوی حیوانات مانند بوی ناخوشایند آنان ممکن است انسان ها را مورد هجوم و تحت تأثیر قرار دهد، دغدغه ای است که فکر او را به خود مشغول داشته است. هر تمهیدی به کار می گیرد تا از گزند حیوانات مصون بماند. استنشهاد محلی علیه باغ وحش فراهم می کند و پنجره های خانه را با میله می پوشاند تا این حیوانات مودی و نفرت انگیز به حریم او وارد نشوند. مرتب از بوی تعفن آنها شکایت دارد و در واقع این تنها موضوعی است که سبب می شود با دیگران به صحبت و بحث بنشیند. ولی غافل از این است که با این فلسفه و نگرش و وسواس دقیقاً تبدیل به همان چیزی می شود که از آن می ترسید: موجودی که خود را در قفس آپارتمانش محبوس می کند و در معرض تماشای حیوانات باغ وحش قرار می گیرد. پس از مرگش، بوی تعفن جسد او با بوی تعفن حیوانات باغ وحش در هم می آمیزد و بدینسان مطایبه زیبایی داستان کامل می شود، در جدال با سبعیت، آقای فروانه مغلوب می شود.

در داستان «رنگ آتش نیمروزی» که مضمونی مشابه با داستان فوق دارد. این مضمون در همان جملات نخستین و در تصویر پلنگ به خواننده معرفی می شود:

«...تاریکی...های تاریکی... مرموز است تاریکی...مرد در می ماند که چه کند. ولی روشن است که مرد از یک جنس است و پلنگ از جنسی دیگر. اینها اگر در حوالی هم باشند، خواه ناخواه رو در رو می شدند، بعد دیگر باید بجنگند تا فقط یکی شان برگردد و یکی بماند روی خاک. سهم زمین یا سهم لاشخورها و کفتارها که در این مواقع حتماً همان اطراف هستند...»(8)

در این داستان نیز، در جدال میان انسان و پلنگ، ظاهراً غریزه حیوانی بر شخصیت چیره شده و مانع از آن می شود تا پلنگی را که دخترش را در مقابل چشمانش بلعیده از پا درآورد. چرا که اکنون احساس می کند خون فرزندش در رگهای پلنگ جاری است.

در داستان «خمیازه در آینه» توصیف تلاش یک مورچه برای ادامه زندگی و مرگ او داستان را آغاز می کند. بدیهی است که داستان درباره مورچه نیست بلکه این تصویر نخستین به گونه ای نمادین تکرار همان مضمون توازی و قرینه سازی میان انسان و حیوان است. توصیف مورچه بدین گونه است که مورچه ای که قبلاً بر روی زمین له شده و نیمی از تن آن هنوز جان دارد در تلاش است که خود را نجات دهد:

کمرگاه قیطانیش تا می خورد. مثل اسبی چراغی می زد، دستهایش را می تاباند که لابد پیش رویش گیره ای بیابد و چون نمی یافت به زمین می چسبید؛ بندهای سالمش را اهرم می کرد و زور می زد ولی باز هم امعاء و احشای به خاک چسبیده اش ورکنده نمی شد. مورچه های دیگر در صفی تمامی ناپذیر می آمدند، از کنار پاشنه او که مدتها آنجا سرپا نشسته بود و نگاه می کرد می گذشتند و لختی همنوع خود را با شاخکها لمس می کردند و انگار که بوی اسیدی اش را برنتابند، تند دور می شدند. مورچه بار دیگر از هجوم درد شدید، سینه اش را بالا داده بود و دستهایش در هوا به رعشه افتاده بودند که جسمی سخت - کلیدی - سرش را نشانه گرفت و به زمین فشرد تا ترکید.

هماندم نرمة بادی از حفره های شهر ویران قدیمی، وزیدن گرفت و هرم دیرپای روز را که در حلق داشت جا به جا کرد اما مورچه دیگر از عذاب رسته بود. (38)

به دنبال این صحنه بلافاصله آقای ستایش، شخصیت اصلی داستان، را می بینیم که پیر و فرتوت در حالیکه از بیماریهای این دوره از زندگی رنج می برد، وضعیتی مشابه مورچه دارد. آقای ستایش با تنها دوست و همدمش یولاف ذره ذره در انزوای خود و با خاطرات گذشته می پوسند. تصویر مورچه چندین بار در داستان تکرار می شود ولی به تدریج می بینیم که داستان به برتری جامعه مورچگان بر جامعه انسانی اشاره دارد. تلاش بی وقفه و خستگی ناپذیر مورچگان و نظم و «قاعده» ای که ستایش به آن اشاره می کند (حتی سبب رنجش یولاف می شود چون احساس می کند که ستایش به وی اشاره دارد)، از نظر ستایش آنها را برترین نوع روی زمین می سازد. او که خانواده اش را در زیر آوار ناشی از زلزله از دست داده است به مقاومت موجودات ریزی چون مورچگان اشاره می کند که ناتوانی انسان را دوچندان محسوس می کند:

مورچه ها نمی میرند، هر چقدر که آوار سنگین باشد، به زودی نقب خود را به سطح می رسانند. به آفتاب و هوا و باز با شاخکهایشان به جستجو می پردازند، جستجوی تمام نشدنی و خستگی ناپذیر که همیشه کند و برای همیشه ادامه داشته است. از آن پس مورچه ها در افکار ستایش مقام احترام آمیزی به خود گرفتند. در قدرت و پیروزی نامشهود آنها راز سر به مهری را احساس کرد و حتی معنی جاودانگی، تا آن حد که بی هیچ شبهه معتقد شد نوع برتر زمین، مورچگان هستند. (47)

تکرار تصویر اولیه داستان که بعدی نمادین به خود می‌گیرد، همچنان ادامه یافته و دیدگاه فلسفی خاصی را مطرح می‌کند که شایان تعمق است. ستایش می‌گوید:

من به نظم زندگی مورچه‌ها ایمون دارم. می‌دونن چی می‌خوان و وظیفه هر کدومشون معینه، هیچوقت درموندگی حالا چه کار بکنم رو ندارن، قانونشون آهنيه و تو بند این نیسن که وضعی بوجود بیارن که مجبور بشن عادت رو عوض کنن، همین چیزی که مارو عذاب می‌ده. به قاعده کل به جای اونا فکر می‌کنه و دستور می‌ده. با یه ارتباط پنهونی با تک تکشون.

بدیهی است خوانندگانی که بی‌توجه از بخشهای آغازین داستان می‌گذرند و فقط در پی تعقیب رخدادهای داستان هستند. به ارتباط احتمالی بین این بخشها و مفاهیم بعدی توجه نمی‌کنند و این شروع‌ها سبب سرگشتگی و آشفتگی آنان می‌شود.

یکی دیگر از مواردی که در خوانش داستانهای مندنی‌پور، به ویژه در آغاز داستان، ممکن است خواننده مبتدی را دچار سردرگمی کند، عدم آگاهی از این واقعیت است که فضای داستان، افزون بر آنچه تاکنون مورد بررسی قرار گرفته است، نمایانگر حال و هوای داستان نیز هست. برای مثال، در داستانهای عاشقانه که موضوع لطیف عشق را دربردارد، به ویژه در داستان کوتاه که ایجاد یک اصل اساسی است. حال و هوای غنایی و تغزلی داستان در همان بندهای اول نمود می‌یابد. در داستانهای مندنی‌پور، در هر کدام از شخصیت‌های عاشق و یا آشنا با عشق، شاعری نهفته است. عشق و راوی عشق زبان خاص خود را می‌طلبد، و همین جاست که به حق باید گفت که مندنی‌پور مبتکر سبک و زبانی شیوا و دلنشین در داستان نویسی معاصر است تا حق این موضوع به تدریج فراموش شده در هیاهو و ولوله عصر جدید را به جا آورد و آن را با لطافت قلم خود احیا و جاودانه سازد. بنابراین مانند گلی لطیف و شاداب و خوش رایحه که راه را از میان شکاف تاریک سنگها و صخره‌ها به بیرون باز می‌کند و در جستجوی یک نفس هوای تازه و پرتوی نور، زیبایی چشم نواز خویش را به رخ جهانیان می‌کشد، موضوع عشق در داستانهای مندنی‌پور در بنبوحه خشونت و قساوت ظهور می‌کند و مأمنی برای سوته دلان عاشق می‌شود حتی اگر هستی خود را بابت آن ببازند زیرا که «در طریق عشقبازی، امن و آسایش بلاست.»

در داستان ماه نیمروز، در میان وحشت و خشونت که سه موجود خبیث برپا کرده اند ناگهان صدایی و کلامی روح نواز به گوش می‌رسد که همان صدای عشق است که در این گنبد دوار می‌ماند. خواننده باید به این تغییر ناگهانی از زبان نثر و قصه به زبان شعر، صور خیال و غزل توجه خاص نماید:

«... دنیا به سوسکها می‌رسد سارا... بیچاره بابونه‌ها... تو کفش دوزها را دوست داری و دامن‌های چین دار و کفشهای نرم را... بیچاره کفشدوزها و دامن‌ها و کفشهای تابستانی... قلبم برای تو بود سارا و تو می‌رفتی و می‌آمدی و دزدانه نگاهت می‌کردم و تو نمی‌دانستی قلبم دیگر پینه بسته و سخم است از تپه ای بالا بروم.» (29)

این تغییر ناگهانی از خون و آتش و انفجار به طبیعت و لطافت آن، حال و هوایی متفاوت به داستان می‌دهد. قطع گاهگاه روند داستان با قطعاتی از این دست، نشان دهنده تضاد میان دنیای خشونت و دنیای عشق است. سخنان پیرمرد عاشق با معبودش سارا با همه لطافتش چون قلعه و بارویی مستحکم در مقابل خونخواهی این سه عفریته مرگ یعنی ازرق چشم، سیاه چشم و سفید چشم مقاومت می‌کند و پیرمرد عاشق تنها فردی است در داستان که بازیچه دست این سه نمی‌شود. در همان زمان که این سه ابلیس از رنج بشری، از نابودی انسان توسط

بیماری‌های مرموز و مهلک، جنگ و ترور و نابودی میراث فرهنگی، لذت می‌برند، پیرمردی عاشق از رنگ آبی بهار و گرمی و سلامت خونشان سخن می‌گوید و بدینسان این سه موجود خبیث را به استهزا می‌گیرد.

اگر در «ماه نیمروز» زبان شعر بیشتر به صورت صور خیال حسی متجلی می‌شود، در «شرق بنفشه»، که به حق باید گفت احیای افسانه لیلی و مجنون به شکل امروزی آن است، این زبان از پیرایه‌های شعری پیچیده‌تری برخوردار است، شاید به این خاطر که راوی در «شرق بنفشه»، سرگشته «حافظیه» است (8) و همان روح حافظ، واژه‌ها و عبارات، همان واژه‌ها و عبارات حافظ است. این همه در همان چند سطر نخستین خودنمایی می‌کند.

«... حالا که دانسته‌ای رازی پنهان شده در سایه جمله‌هایی که می‌خوانی، حالا که نقطه نقطه این کلام را آشکار می‌کنی، شاهد شراب مینو به کامت باشد. چرا که اگر در دایره قسمت سهم تو را هم از جهان درد داده‌اند، رندی هم به جان شیوایت واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمت خرقة بسوزانند، پس سبکباری کن و بخوان، در این کتاب رمزی بخوان 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...» (8)

پس این زبان و واژه‌های ویژه حافظ چون «شراب مینو»، «دایره قسمت»، «درد»، «رندی»، «خرقة بسوزاندن» و یا عبارت «داس زلف را زیر روسری رانده بود»، هم ماهیت شاعرانه راوی و هم حال و هوای عاشقانه داستان را بر خواننده آشکار می‌سازد. بدیهی است این زبان با زبان ذبیح و ارغوان که به زبان پیرمرد عاشق در «ماه نیمروز» نزدیک است، تفاوت دارد. واژه «رمز» در بند نخستین داستان نیز، آینه دار رخداد‌های بعدی و نامه‌های رمزدار ذبیح و ارغوان است که بدون نامه نگاری‌های معمول رمز و پیام عشق را به گوش و نظر یکدیگر رسانده‌اند و بر دل خواننده عشق شناس نیز می‌نشانند. بارش باران، آینه دار سوگواری بعدی آسمان بر مرگ شاعرانه عشاق جوان است.

در داستان «شام سرو و آتش»، آغاز داستان چون از زبان راوی عاشق است که هم بر اعمال خویش واقف است هم قصد آن دارد که از کنش خود یعنی قتل معشوق به عنوان عملی بجا و خیرخواهانه و از سر عشق و دلدادگی دفاع کند، آغاز داستان نه تنها شاعرانه و غنایی است بلکه لحن او شیدایی و شیفتگی بیمارگونه وی را به نمایش می‌گذارد. بدیهی است این بخش نیز ممکن است سبب حیرت خواننده شود، ولی شاید یکی از زیباترین و هنرمندانه ترین داستان های مندی پور باشد. در این داستان نیز شیدایی، از جنون و خشونت زاییده می‌شود، ولی نه خشونت‌تی که سبب نفرت در خواننده شود، بلکه راوی عاشق به صورت شخصیتی بیمار و قابل ترحم جلوه می‌کند که برای حفظ عشق و جاودانه کردن تملک معشوق، وی و کسانی را که به جستجوی او پرداخته‌اند به قتل می‌رساند. در توجیه خود از کنش دهشتناک خویش چنان لطافتی می‌آفریند که عنوان داستان را شکل می‌دهد: سرو کنایه از اندام سرو مانند معشوق است که به «شعله ای منجمد» تشبیه شده است و آتش، آتش عشق و احساسات سوازن راوی عاشق است، به گمان راوی این آتش می‌سوزاند و تطهیر می‌کند و در این فرایند معشوق را از گزند همه پلیدی‌ها در امان نگه می‌دارد. سخنان هذیان وار و بیمارگونه راوی یادآور تک‌گویی های کونتین (Quentin) در غوغا و هیاهوی فاکز است که می‌خواهد با پناه گرفتن در جهنم به همراه خواهرش «کید» (Caddy)، وی را به خلوت دوزخ برده و از شر دیگران در امان دارد. با این حال، این راوی ذهنش و زبانش هیچ جا به خطا نمی‌رود، هر عبارت مملو است از احساس و استدلال چرا که او نیز با حافظ محشور بوده و متولی حافظیه است - زبان وی نیز سرشار است از تصاویر شعری که چون از اعماق وجود وی ریشه گرفته است، اگر چه با خشونت همراه است، با لطافت و صداقت شگفت‌انگیزی عجین می‌شود. راوی خود از نفرتی که احتمالاً در دل دیگران برخواهد انگیخت آگاه است. داستان با این کلمات وی آغاز می‌شود: «خارهای آب، تیغ‌های

نور، کینه های خاک و زهرهای باد، مرا نشانه گرفته اند، از ذهن همه هلهله خواهش مرگم را می شنوم. می خواهند ببینند رقص تنم را فراز سرهاشان. می خواهند بشنوند آه دم مرگم را. می خواهند روی جنازه ام پا بگذارند و به خانه هایشان بروند؛ برای بچه هایشان تعریف کنند تا از کابوس های آنها بیرون کنند. تو باورم کن بانوی خاموش.»

زبان شعر از همان آغاز متجلی می شود. قبل از هر چیز تکرار مشهود حروف و صدای «خ»، «غ»، «ک» و «ز» که اصواتی با تلفظ دشوار هستند می تواند تشدید کننده احساس راوی و خشونت وی باشد. راوی با چهار عنصر آب، آتش (که در مجاز مرسل نور متبلور می شود)، خاک و باد که تشکیل دهنده جهان هستی و وجود انسان است آغاز می کند. با آمیزه ای از استعاره ها، به این چهار عنصر ویژگیهایی می دهد که آنها را به پارادوکس بدل می کند. همه آنچه باعث پاکی و زدودن پلیدی است، در انتقام از عمل راوی به عناصری خطرناک و مسموم بدل شده اند. راوی به ذهن صوت می بخشد، زیرا هلهله خواهش مرگ را از اذهان دیگران می شنود. بر این باور است که هر کس داستان وی را بشنود می خواهد با تعریف آن برای فرزندش آن را حتی از کابوس فرزندش، که با معصومیت عجیب است، بیرون کند. راوی خود واقف است که حتی کابوس را توان تحمل وحشت عمل او نیست. با وجود این، از بانو و خاتون رؤیاهایش و از معبودی که اکنون خود به دست خویش به خاکش سپرده، می خواهد که وی را باور کند. با هر جمله پارادوکس ها قوی تر می شوند. از آن شگفت انگیزتر، پارادوکسی است که در عبارت بعدی راوی ظاهر می شود: وی مرگ را مأمنی مطمئن می داند:

مار را نمی یابند. در امینم و امان هوش من که خون داغ هفت روباه سرخ را نوشیده ام و آن قدر به چشم مار کبرا خیره مانده ام که گر گرفته است. ثروتم را از همه پنهان کردم. داناییم را از همه پنهان کردم، تا مرا نبینند، اما تو، بانوی رؤیاهای مردان تنها و گرگ زاده. روز و شب شاهدم که باشی، باورم می کنی، و کینه ای را که شاید از من به دل گرفته ای به شادکامی یگانگی بدل خواهد شد. به سخن بیا که اگر سکوت کنی دست هایم و پاهایم، سینه ام و چشم هایم آتش می شوند. می سوزم و از کالبدم خاری داغی می ماند، می ماند که تو در آن اسیر خواهی بود، پس چرا اندوه از تغییر جسم...؟

اکنون به معبود وعده امنیت می دهد، زیرا خود می داند که شوهر و برادر بانو نیز در آنجا با وی مدفون شده اند. این امنیت در امان «هوش» وی تأمین شده است، ولی راوی مظلوم نمایی نیز نمی کند، خود را با نیرنگ روباه و خطر مار کبرا قرابت می دهد گوئیا خون هفت روباه سرخ در رگ هایش جریان دارد و آتش وجودش حتی مار کبرا را نیز به آتش کشانده. عبارت «مردان تنها و گرگ زاد» نیز به خود او باز می گردد که عشق معبود شبیهایی تنهایی وی را پر می کرد و او نمی خواست دیگر تنها بماند. با وجود این، وی بر این باور است که اگر معبود شاهد شیدایی وی باشد، به صداقت عشق وی پی خواهد برد و کینه به همدلی و «یگانگی» بدل خواهد شد. پس اگر مرگ، حاصلی چنین شیرین دارد، «اندوه از تغییر جسم» چرا؟ تشبیه وجودش به سختی سنگ خارا نیز نشان از آگاهی مطلق وی از شرارت باطنی است که توانست چنین سنگدلانه معشوق و بستگانش را به عدم رهسپار کند. ولی این همه از نگاه وی گناه نیست، چرا که او در شیدایی خویش صداقتی می یابد که حتی بر ترحم مادرانه، برتری دارد. او آنان را که «ترحم مادرانه زنان را با فریب، شیدایی می نمایند»، «لایقان خیانت» می داند. راوی احساس می کند که قتل معبود خیانت نبوده، بلکه عین وفاداری است چرا که اکنون در پناه حمایت راوی، معبود از هر نگاه ناپاک و از کابوسها و رنجهای حیات، در امان است. راوی از «بودن یا نبودن» نبودن را برای معبود برگزیده است و مصرانه می خواهد به معبود بقبولاند که وی در مرگ بهتر می تواند به حیات دست یابد و اکسیر زندگی را لمس و درک کند، اینهمه در ادامه تک گویی او خطاب به معبود متجلی می شود:

تو سرانجام به پناه من رسیده ای و هیچ چشم درنده ای به چشم پاکت نمی افتد، هیچ کس جرئت نمی کند به من نگاه کند، چون می ترسد نگاهم خاکسترش کند (چون وی آتش است) دیگر از شر آنها آسوده خواهی بود. از کابوس آسوده خواهی بود، و از همه رنج ها. و از مادر رنج ها که خواستن است و آرزو. حالا چه می خواهی ببینی بانو؟ (راوی مواهب مرگ را می شمرد) آن سرو را می خواهی با حوض کوچک وسط حیات را؟ وقتی نتوانی نگاهت را سرسری و سبکسرانه روی دنیا بچرخانی، مجبور می شوی به همه چیز خیره بشوی و آن وقت روان تولد و مرگشان را می بینی. نگاه کن به آن سر شیر سنگی، لبه حوض... ببین که در سایه اش شکستگی ها و خوردگی هایش نیست. مثل روز ازش از دهان سایه اش آب می ریزد توی حوض. (در عالم مرگ کاستیها و معایب دیده نمی شوند).

پس چه حاجت به هرزه گردی در مکان های بی درنگ و بی انس، همین جا برای همه عمرمان دیدنی هست نگو حیات کوچک است. دیوارها بلندند دل می گیرد. این همه آجر در دیوارها هست که هر کدام یک دهانند و چهار قرن عمر دارند هر کدامشان با گل رس پخته شده شان که خاک زنده ای بوده، برایت حکایت ها دارند.

(راوی مانند دامادی که به توصیف خانه و کاشانه شان برای نوعروسی می پردازد، سخن می گوید). نگاه کن به برگ های درخت نارنج! تا بخواهی همه شان را ببینی و بهشان عادت کنی، ریخته اند و برگ های تازه ای سبز شده اند. (همه چیز حکایت از تنوع و رهایی از یکنواختی دارد، همان چیزی که انسان در هنگام حیاتش در پی آن است) سرو را هم داریم که شعله ای منجمد است (تصویر و استعاره بسیار زیبایی که هم شکل ظاهری و شعله وار سرو را به ذهن متبادر می کند و هم در ضمن سردی، حس گرما را به خواننده می دهد) و یادی از قامت بلندبالایت که دیگر بر سنگ و آسفالت دوزخی و زباله های آدم ها سایه نمی اندازد (همه چیز در مرگ سرشار از پاکی، تازگی و به دور از ناپاکیهای بدمنظر است). نگو که آن گور را دیگر دوست نداری. بی ما تنهاست زیر آفتاب ستمگر و مهتاب فریبکار. نیمه شب ها که هوا از خرخر آدم ها دم می کند و چرک کابوس ها و لکه های بدبوی رؤیاهای هوا و آسمان را کدر می کند، من و تو کنار سرو، رو به شعشعه گور خواجه «ماه نهال» می نشستی و من دورادور نگاهت می کردم، و من دورادور سعی می کردم از رفتارت روحت را بخوانم. (بدنیشان آنچه با حیات معمول انسانی عجین است کسالت آور و خفقان آور می شود، و راوی با قتل معبود خلوتی و میعادگاهی امن برای خودشان ایجاد کرده است). صدایت ... تماس مردد سرشاخه های بید بود بر روانی آب زلال جوی.

آغاز شاعرانه داستان «شام سرو و آتش» با تصویر دلنشین نهایی و تشبیه صدای معبود به برخورد گاهگاه شاخه های سبک و آویزان بید بر فراز جوی زلال آب، پایان می یابد و نویسنده از یک تصویر عینی، صورت خیالی استخراج می کند که با حس شنوایی یعنی با تجسم صدای معبود تداعی می شود.

آغاز داستان «شام سرو و آتش» افزون بر نمایش حال و هوای عاشقانه و غنایی داستان و انگیزه و ذهنیت راوی، به صورتی بیان می شود که اشاره به رخدادهایی دارد که پیش از این تک گویی رخ داده است. بنابراین، شروع داستان در واقع از پایان آن آغاز می شود، زمانی راوی که متولی حافظیه است، در میان زیارت کنندگان مزار حافظ زنی را ملاقات می کند که به تدریج به آمدنهای مکرر او و صحبت و درد و دل با وی عادت می کند و سخت واله و شیفته زن می شود. سپس به دلایلی که خود ذکر می کند، برای اینکه برای ابد مالک معبود و این «بانو»ی رویاهایش شود او را به قتل می رساند و در محل دفن می کند. شوهر و برادر زن نیز که به جستجوی زن آمده اند به همان سرنوشت دچار می شوند. بنابراین دیدگاه راوی که خود با آگاهی کامل بر وقایع سخن می گوید با دیدگاه خواننده که هنوز از ماقع بی اطلاع است، فاصله دارد. این امر به داستان حالتی کاملاً طبیعی و واقع گرایانه می دهد، در حالی که می تواند سبب آشفتگی خواننده شتابزده شود.

مواردی از این دست که آغاز داستان آینه دار بسیاری از رخدادهای بعدی است در داستان های مندنی پور کم نیست. این شگرد، هم حالتی قابل باور و طبیعی و مانند آنچه در زندگی واقعی رخ می دهد ایجاد می کند و هم بخشی از آن صنعت ایجاز را ممکن می سازد که در داستان کوتاه کاملاً ضروری است. در داستان «نارنجهای شیرین شیراز»، داستان از پایان آن و با صحنه مرگ رومینا که شخصیت اصلی و محوری داستان است آغاز می شود. این شگرد، هم از ابتدا تکلیف خواننده را با داستان روشن می کند و هم اینکه او را مشتاق تر می کند تا علت مرگ و ماجراهای زمان حیات شخصیت را دنبال کند. در داستان «بشکن دندان سنگی را» خواننده از دیدگاه راوی که نامزد شخصیت اصلی است و به همان اندازه خواننده سردرگم است. با جزئیاتی بمباران می شود که هیچ کدام در ابتدا برایش مفهومی ندارد و نمی تواند ارتباط منطقی آنان را بیابد ولی به تدریج این جزئیات در بافت در هم داستان جای خود را پیدا می کنند و چون در تصاویر سه بعدی تصاویر اصلی خود را نشان می دهد. حتی اگر راوی هنوز خود همچنان سردرگم و ناآگاه از اهمیت و معنای آنهاست، بدینسان گاه خواننده از راوی داستان پیشی می گیرد و همین یکی از جاذبه های اصلی داستانهای مندنی پور است.

در داستان «اگر فاخته را نکشته باشی»، ابتدای داستان از دیدگاه راوی است که داستان را از پایان آغاز می کند چون او قبلاً از رخدادهای مطلع است و تأثیر ژرف و مخرب آن ذهن وی را آزرده ساخته است. بدیهی است صفحات نخستین داستان برای خواننده که هنوز در جریان رخدادهای قرار نگرفته است نامفهوم باشد. این امر حاصل تفاوت تجربه میان خواننده و راوی است. راوی یک لحظه نمی تواند ذهن خود را از نارویی که از هم بند خیانتکارش خورده است رها کند و با آن ذهنیت به روایت داستان می پردازد. به همین جهت و به دلیل اهمیتی که موضوع برای راوی دارد، با دقت و حوصله تمام به شرح ماجرا می پردازد و به ویژه موقعیتی که این ماجراها در آن رخ داده از ویژگی خاصی برخوردار است. راوی یک زندانی است که محکومیتی نه ساله را پشت سر می گذاشته است. در این مدت با هم بند خود چنان صمیمی می شود که تمام جزئیات و رازهای زندگی خود را با او در میان می گذارد. مرد چنان با این جزئیات در این نه سال زندگی می کند و عجبین می شود که روز آزادی راوی، خود را به جای او جا می زند و از زندان آزاد می شود و حتی نامزد و دلدادۀ او را از وی می رباید، اکنون راوی به جای او باید محکومیت ابد را تا پایان عمر تحمل کند. راوی که پس از گذشت یازده سال از آن ماجرا، هر روز هزاران بار تمام لحظاتی را که با آن مرد گذرانده مرور می کند، با همان وسواس به تعریف ماجرا می پردازد. آنچه اثر را حقیقتاً به یک شاهکار تبدیل می کند باز همان زبانی است که مندنی پور بکار می گیرد تا حسی ترین و انتزاعی ترین تجربه های مرد زندانی را عینیت بخشد که این خود وقتی و بحثی دیگر می طلبد.

سخن کوتاه، که در داستانهای کوتاه مندنی پور، آغاز داستانها با معرفی شخصیت، لحن راوی و یا نویسنده، فضای داستان حال و هوای داستان و آئینه داری رخدادهای و جزئیات بعدی داستان هنرمندانه ایجاز داستانها را تضمین و تأمین کرده و ارتباط ارگانیک با کل داستان دارد. به همین جهت غفلت از جزئیات نخستین داستانها به معنی غفلت از پیوندهای معناداری است که افزون بر شیوایی کلامی و زبانی، خواننده را به کل داستان رهنمون می نماید.