حال و قالِ قاریان و راویان

(واسازی زاویه‌دید تک‌گویی بیرونی در داستان‌های شهریار مندنی‌پور)

کیهان خانجانی

«به‌سان هر داستانی، دشوار است بی‌مقدمه این واقعه را شرح دهم. هرچند حالا دیگر دغدغه انتخاب زمان و زاویه‌دید و مخاطب را ندارم، چراکه حدیث نفس با ساده‌لوحی مستانه‌اش، صادق‌ترین راوی و خوابگزار ما بوده و خواهد بود تا وقتی که ضمیری موسوم به «من» این‌همه بیهوده استفاده دارد.» مطلعِ داستانِ آوازهای در باد خوانده داوود

این مقال بر آن است تا به شکلی گذرا داستان‌هایی با زاویه‌دید تک‌گویی بیرونی را در داستان‌نویسی فارسی بربشمرد، سپس به ریشه‌یابی رویکردِ وافرِ نویسندگان ایرانی علی‌الخصوص پس از انقلاب به این زاویه‌دید بپردازد، و در پایان بدین نتیجه برسد که بیشترین استفاده از این زاویه‌دید را شهریار مندنی‌پور کرده است در داستان‌هایش.

در کتاب‌های آموزشی و کارگاه‌های داستان می‌آموزانند که سیزده زاویه‌دید داریم. معمولاً از طریق صرف ضمایر می‌توانیم بشماریم‌شان: شش ضمیر اصلی، شش زاویه‌دید می‌سازند؛ برخی از این ضمایر، چند زاویه‌دید در دلِ خود نهان دارند. مثلا ضمیر سوم‌شخص مفرد (او) چهار زاویه‌دید دانای کل از درونش به‌در می‌آید: نامحدود، محدود، نمایشی، کانونی. یا ضمیر اول‌شخص، پنج زاویه‌دید در خود دارد: اول‌شخصِ درگیر، اول‌شخصِ ناظر، تک‌گویی درونی، تک‌گویی بیرونی، حدیث نفس.

انواع روایت تک‌گویی به‌نوعی روانکاوانه است و ماحاصل پیشرفت روانشناسی در قرن بیست و نظرات فروید و یونگ و غیره؛ و پُربی‌راه نیست که روانکاوان از طریق این زاویه‌دیدها به شکل شفاهی و مکتوب به درمان بیماران می‌پردازند. در تک‌گویی درونی (مونولوگ) داستان از طریق اندیشه شخصیت روایت می‌شود و فقط در ذهن او می‌گذرد، مانند داستان‌های «فردا» از صادق هدایت؛ «لکه بر دیوار» از ویرجینیا وولف. در تک‌گویی بیرونی (نمایشی / دراماتیک) شخصیت به تنهایی سخن می‌گوید و مخاطبی معلوم یا نامعلوم دارد، مانند گفتگوی «هملت» با جمجمه در گورستان و گفتگوی

«مکبث» با خنجر؛ یا داستان بلند «حرف و سکوت» از محمود کیانوش و داستان کوتاه «سلمانی» از رینگ لاردنر. در حدیث نفس (خودگویی) شخصیت بلندبلند با خود حرف می‌زند و مخاطبی ندارد. البته این زاویه‌دید در نمایشنامه کاربرد بیشتری دارد، مانند قطعه «بودن یا نبودن» در «هملت».

مهم این است که نویسنده مباحث گفته‌آمده را بداند اما بدان اکتفا نکند و بر امکانات زاویه‌دیدها و داستان‌نویسی و نگاه انسان به جهان بیفزاید. شهرزاد برای شهریار داستان گفت و حالیا فرزند خلفش «شهریار» برای ما داستان می‌نویسد. او به غیر از سایر عناصر داستان، یکی از فنی‌ترین و مهم‌ترین و شاید سخت‌ترین عنصر داستان‌نویسی را، از مامِ داستان به ارث برده است: زاویه‌دید. «هزارویک شب» چندین زاویه‌دید پنهان در خود دارد که دوتایش بارز است. با دانای کل شروع می‌شود و سپس راوی دانای کل، زاویه‌دید را، چون چوبِ دوِ امدادی، دست راوی دیگر (شهرزاد) می‌دهد، و او با زاویه‌دیدی دیگر، تک‌گویی بیرونی، داستان آغاز می‌کند. اگرچه در میانه داستان‌هایی که می‌گوید، زاویه‌دیدهایی دیگر را به مدد می‌گیرد تا روایت، متنوع و باورپذیرتر پیش برود و شخصیت‌ها، گاه راویانی شوند چون او.

این شیوه از روایت را، در اثرِ دیگرفرزندِ خلفِ مامِ داستان می‌بینیم؛ هفت‌پیکر نظامی. راوی دانای کل مقدمه داستان و چگونگیِ ساختِ هفت گنبد را می‌آغازد، سپس زاویه‌دید را به دست هفت شاهدخت، از هفت اقلیم، در هفت فصل، در هفت روز، در هفت گنبد، در هفت رنگ می‌سپارد تا آنان نیز شریک متن باشند و با تک‌گویی بیرونی، داستان خویش را برای بهرام (شهریار) روایت کنند.

پیش از آنکه کارکرد این زاویه‌دید را در آثار شهریار مندنی‌پور نشان دهیم، تبارشناسی آن را در داستان کوتاه فارسی مرور کنیم. جالب اینکه در نخستین مجموعه داستان ایرانی، «فارسی شکر است» نوشته جمال‌زاده، یکی از بهترین آثار «درددل ملاقربانعلی» است که با همین زاویه‌دید نوشته شده است. سپس دیگرانی نیز زاویه‌دید تک‌گویی بیرونی را به شیوه‌های مختلف، ادغام با حدیث نفس، یا ادغام با تک‌گویی درونی آزمودند: «شوهر آمریکایی»، جلال آل احمد؛ «معصوم دوم» و «عروسک چینی من» و «انفجار بزرگ»، هوشنگ گلشیری؛ «ناگهان عبدالحسین‌خان»، محمد کلباسی؛ «پیتون پلیس» و «پیکان پلیس» مهشید امیرشاهی؛ «پیشانی»، علیمراد فدایی‌نیا؛ «اختگی»، اصغر الهی؛ «درد پنجم» و «صله رحم»، امیرحسن چهل‌تن؛ «حوالی کافه شوکا» و «هفت‌خاج رستم»، «ده سوخته»، «پاگرد سوم»، «آقا باور کن آقا»، یارعلی پورمقدم؛ «بچه مردم»، صمد طاهری؛ «عود»، محمد ایوی؛ «خواهر بگو»، شهلا پروین‌روح؛ «سان‌شاین»، کورش اسدی؛ «حاشیه‌نشین»، بهناز علی‌پور گسکری؛ «بوی تلخ قهوه»، سعید عباسپور؛ «گربه لیدا، نانوایی، تیر چراغ‌برق»، آذردخت بهرامی؛ «تک خشت»، منیرالدین بیروتی؛ «پشت حصیر» و «سند بی‌موتور»، محمدرضا گودرزی؛ «عاشقانه مارها»، غلامرضا رضایی؛ «باران ول نمی‌کرد»، پوروین محسنی‌آزاد؛ «مگس»، مجید دانش‌آراسته و بسیارانی؛ و جالب‌تر اینکه داستان‌های گفته‌آمده، از بهترین آثار این نویسندگان هستند.

حتی شاید بتوانیم پا پیش‌تر بگذاریم و برخی از داستان‌های کوتاه بهرام صادقی را نیز نوعی از انواع متنوع تک‌گویی بیرونی بدانیم؛ و دلیلش اینکه او از شیوه فاصله‌گذاری استفاده می‌کند و بین شخصیت داستان و خواننده قرار می‌گیرد و همچون گوگول، سروکله نویسنده گه‌گاه در متن پیدا می‌شود و دخالت می‌کند. مثلا در «داستان برای

کودکان»: «اما از گربه بشنوید... صبر کنید از خروس هم می‌گوییم، بازی سرنوشت را ببینید... این‌جا دیگر پایان داستان است...» یا در «عافیت»: «بیچاره نمی‌داند که با این کارها داستان کوتاه آقای صادقی را کمی ناتورالیستی می‌کند.» یا در «آقای نویسنده تازه‌کار است»: «خواهش می‌کنم، از حضورتان صمیمانه خواهش می‌کنم که فراموش نکنید عنوان داستان این نیست، چیز دیگری است، آقای اسبقی برمی‌گردد.»

نگاهی گذرا به آمار بالا نشان می‌دهد که این زاویه‌دید در داستان‌نویسی نسلِ اولِ ما کمتر کاربرد داشته است؛ در نسل دوم گه‌گاه، و در نسل سوم، دهه شصت تا نیمه دهه هفتاد، به‌وفور. چرا؟ بی‌شک دلیلِ جامعه‌شناختی‌اش فضای سخت بسته آن دوران بود؛ جنگ و انواع مرگ و انقلاب فرهنگی و تسویه و ایزوله شدن، راهی جز در درون خود حرف زدن، یا با خود بلند حرف زدن، یا با یکی و حداکثر چند نفر حرف زدن باقی نمی‌گذارد.

فی‌الواقع دلیل چیست که داستان‌نویسان فارسی، چنین به‌درستی از عهده این زاویه‌دید برمی‌آیند و آن را به‌کار می‌بندند؟ از میان آثاری که به فارسی ترجمه شده‌اند، رمان‌های «سقوط»، آلبر کامو؛ «ناطور دشت»، سلینجر؛ «دلِ تاریکی»، جوزف کنراد؛ «موبی‌دیک»، هرمان ملویل؛ با همین زاویه‌دید نوشته شده‌اند. اما این مقدار از ترجمه داستان با چنین زاویه‌دیدی برای پشتوانه‌بودن جهت نوشتنِ این حجم از داستان کوتاه خوب در زبان فارسی اندک است. با نگاه گذرای آماری، شاید بتوان ادعا کرد داستان‌نویسی ایرانی، با حدود یک قرن سابقه، بیشترین تولید داستان کوتاه خوب با چنین زاویه‌دیدی داشته است؛ و دلیلش شاید:

– ریشه در زیست ما ایرانیان و شیوه گفتگو(نکردن) ما داشته است. آمدند و بردند و سوختند و کشتند و رفتند. مدام در معرض استعمار خارجی یا استبداد داخلی بوده‌ایم. با استعمار، به دلیل دوزبانی بودن و رابطه سادومازوخیستی دیرین نتوانستیم دیالوگ کنیم، حتی اگر استعمار نبوده بوده باشد و فقط خارجی بوده باشد، آنان را ازرق‌چشم و بلوند و اجنبی دانسته‌ایم و دیالوگ‌کردن را دال بر غربزدگی.

– با حاکمان خویش که هیچاهیچ دیالوگ نداشته‌ایم و غالباً یا از سوی آنان استعلامیه بوده است یا از سوی ما استشهادیه و تا بوده چنین بوده: دور شو! لال شو! کور شو! حتی در بسیاروقت‌ها وکیل نیز نداشته‌ایم تا به نیابت از ما دیالوگ کند. و همیشه امرِ ملوکانه و حکم حکومت از بالا به پایین صادر شده است و این خود، نوعی تک‌گویی بیرونیِ دستوری بوده است از سوی حاکم به سوی رمهٔ تودهٔ رعایا.

– در آیین‌ها نیز چنین بوده است، روضه و نقالی و قرائت و مولودی و خطبه و غیره نیز تک‌گویی بیرونی‌اند و دیالوگ‌پذیر نیستند؛ یا حداکثر دیالوگ یک کلمه است: صلوات، تکبیر، احسنت، و امثالهم. و این ریشه دارد در الهیات. «إقرأ بسم ربک الذی خلَق» آغاز یک تک‌گویی بیرونی است. در تمام این متنِ قدسی، خداوند با ضمیر اول شخص جمع (ما) خطاب به پیامبر و دیگران تک‌گویی بیرونی می‌کند: یاایهاالرسول، یا ایهاالناس، یا ایهاالمؤمنون و...

– در خانه نیز چنین بر ما گذشت، نصیحت مادر و غالباً پدر، تک‌گویی بیرونی بوده و دیالوگی بین ما برقرار نشده و باید گوش می‌ایستادیم و می‌شنیدیم که چرا باید درس بخوانیم و مهندس و دکتر و پُخی بشویم و عمله نشویم؛ و در نهایت، در تأییدِ پایانِ تک‌گویی بیرونی پدر: «فهمیدی کره‌خر؟!» و مادر: «توی گوش‌ات رفت پدرسگِ سگ‌پدر؟!» سری تکان دهیم و بله و چشمی بگوییم.

– در محیط آموزشی نیز اوضاع بدین منوال است. معلم و دبیر و استاد، تک‌گویی بیرونی می‌کرده‌اند و ما یا مشق و املا و جزوه می‌نوشته‌ایم، یا فقط و فقط گوش می‌داده‌ایم، و البته حواسمان جایی دیگر بوده است (تک‌گویی درونی) به مانند داستان بعدازظهرِ آخر پاییز، نوشته چوبک، که اگر واشکافیمش سه زاویه‌دید دارد: دانای کل، تک‌گویی بیرونی معلم، تک‌گویی درونی شاگرد، و دیالوگی در کار نیست.

– حتی مناظره را نیز نمی‌دانیم. یکی از وضعیت آمار در اقتصاد می‌گوید، دیگری، در مقابل، عکس زنش را نشان می‌دهد و می‌گوید فلان و بهمان و بسار. نه در درون رسانه می‌شود گفتگو کرد، نه از بیرون با رسانه. یا در بسیارمواقع، حتی در جمعِ ادیبِ اهل ادب و آداب، وقتی دیالوگی را می‌آغازیم، نفر مقابل به‌درستی به حرفمان گوش نمی‌دهد، او در ذهن خویش در حال آماده‌سازی پاسخ فاضلانه یا منکوب‌کننده خویش است.

خب، در کجای زیست‌جهان ما در جهان سوم، به‌ویژه خاورمیانه، علی‌الخصوص ایران، گفتگو بوده است؟ اگر هم با کسی دیالوگ کنیم، دیالوگ نیست، تبادل کلام است، درددل است، غیبت است، تمجیدِ ریشه‌دار در مشاغلِ پیشه‌ورانه است، یا حداکثر به در گفتن و دیوار شنیدن است، کنایه و متلک است؛ هر چه هست، گفتگو نیست. با این پشتینه و پیشینه اندک در دیالوگ کردن، آنچه برای ما مانده است، گوش و دهانی‌ست پر از تک‌گویی بیرونی، و فکر و ذهنی‌ست پر از تک‌گویی درونی، و حتی گاه اوضاعِ سوبژه و اُبژه ما چنان درهم می‌ریزد که بلندابلند با خود حرف می‌زنیم و شده‌ایم «هملت»هایی در دوران پدرکشی و «جِیسُن»هایی در دوران خشم و هیاهو؛ (زاویه‌دید حدیث نفس).

پس، گویا دلیل کافی و وافی برای نوشته‌شدن داستان‌های کوتاه بسیار توسط نویسندگان ایرانی، با این زاویه‌دید داشته‌ایم. اما عدو شود سبب خیر! نویسنده خلاق،

همان‌ها را که گفته و شنیده است، به لحاظ شیوه بیانِ آن (تک‌گویی مطلق / تک‌صدایی مطلق) نمی‌نویسد. نویسنده‌ای که در متن‌اش دموکرات است، چندصدایی را می‌داند، پلورئالیسم را می‌شناسد، در همان زاویه‌دید تک‌گویی بیرونی نیز از این ویژگی‌ها سود می‌جوید تا آن استبدادِ صدا را بشکند. جای‌جای، به طرق مختلف، به طور غیرمستقیم، دیالوگ‌های طرف مقابل (مخاطب / شنونده) را در متن می‌آورد، تا او نیز چون خواننده، شریک متن باشد؛ و همچنین به نمایشی‌شدن و باورپذیرشدن داستان کمک کند.

می‌توانیم گزیده‌داستانی از شهریار مندنی‌پور گرد آوریم که حرفی برای گفتن در جهانِ داستانِ جهان داشته باشد. البته داستان کوتاه ایران همیشه این قابلیت را داشته است، اگرچه در رمان فارسی، این قابلیت به تعداد انگشت‌های دست و پا می‌رسد. شاید با کمی اختلاف‌نظر، چون هر گزینشی شامل سلیقه نیز می‌شود، داستان‌های این گزیده چنین باشند: «رنگ آتش نیمروزی»، «بشکن دندان سنگی را»، «نظریه پنجشنبه»، «نگو کثافت بنویس»، «ارواح اجسام»، «نجوای سربازان»، «باز رو به رود»، «شرق بنفشه». شگفت اینکه داستان‌های گزیده‌شده، یا به طور مستقیم با زاویه‌دید تک‌گویی بیرونی نوشته شده‌اند، یا به نحوی از انحا، از این شیوه بهره گرفته‌اند و جزو شکل‌های مختلف آنند؛ به همین دلیل، سه داستانِ «هشتمین روز زمین» و «اگر فاخته را نکشته باشی» و «آوازهای در باد خوانده داوود» (که در پیشانی‌نوشتِ این مقال آمده است) را نیز می‌توان با همین رویکرد به تحلیل نشست؛ و البته جای سه داستان «مه جنگل‌های بلوط» و «دستور فارسی مرگ» و «سلطان گورستان»، به دلیل مسألهٔ محوری این مقال، در این گزیده‌داستان خالی‌ست.

مندنی‌پور در تمام داستان‌هایی که با تک‌گویی بیرونی نوشته است، از یک تکنیک استفاده نمی‌کند. چراکه خود معتقد است: «اصولاً، انتخاب زاویه دید، انتخاب ابزاری

است – به قیاس – برای نگریستن به جهان.» متداول‌ترین شیوه تک‌گویی بیرونی این است که راوی در مقابل کسی نشسته باشد و برای او بگوید تا خواننده بشنود (بخواند). اما هرکدام از داستان‌های این نویسنده با تکنیکی متفاوت از دیگری‌ست:

«رنگ آتش نیمروزی»: علی‌الظاهر باید معمول‌ترین شیوه تک‌گوی بیرونی در این داستان به‌کار گرفته شده باشد، اما چنین نیست. اول اینکه، گذشت زمان، طول نقل ماجرا توسط راوی، به طور غیرمستقیم نشان داده می‌شود. راوی نخست کباب تعارف می‌کند به میهمانان / مخاطبانش، سپس از منقل و چای نبات می‌گوید که نیازی به تشریح برای مخاطبان سینه‌سوخته این مقال ندارد! و جای‌جای راوی تأکید می‌کند که عجله نکنید برای پایان ماجرا را شنیدن، و بدین‌گونه تعلیق را دامن می‌زند.

دوم اینکه، این‌بار مخاطب او به مانند بسیاری از داستان‌های نوشته شده با این زاویه‌دید یک نفر نیست، چند نفرند. شاید برخی بگویند، در داستان «شوهر آمریکایی» آل احمد نیز چنین است. اما چنین نیست، در آن داستان ما نمی‌دانیم زن ماجرایی را که بر او گذشته برای چند نفر و از چه قماشی واگو می‌کند، اما در این داستان، مخاطبینِ راوی، به شیوه غیرمستقیم معرفی شده‌اند.

«بشکن دندان سنگی را»: در مورد این داستان، نظر نویسنده‌اش را بخوانیم از کتاب «ارواح شهرزاد» (فصل نخست، نُه پرسش ابوالهول، که نخستین پرسشش این است: داستان از چه زاویه دیدی بیان شود بهتر است؟): «ابداع یک زاویه دید جدید، هنر بزرگی است که نویسنده باید مدام به آن بیندیشد. یاد دارم که موضوع این داستان را داشتم و مثل اکثر داستان‌هایم، مدت‌ها گرفتار پیدا کردن بهترین زاویه‌دید برای آن بودم. سوالم این بود: داستان را دختر تعریف کند؟ آن جوانِ «سپاه ترویج و آبادانی؟» یک

راوی اول شخص بی‌طرف (ناظر) خودم؟ یا... هر کدام این راویان مزیت‌هایی داشت. بعد به ذهنم رسید که کاری کنم که هم دختر روایت کند و هم نامزدش. و بعدتر، با کمی تخیل، قرارِ زاویه‌دید چنین شد که دختر روبه‌روی یک دوست یا یک شخص بی‌خبر نشسته، بخش‌هایی از ماجرا را خودش تعریف می‌کند، بخش‌هایی را از روی نامه نامزدش می‌خواند، با این توجیه که: من نمی‌فهمم منظورش از این جمله‌ها چیست. گوش بده برایت می‌خوانم، تو به من بگو چه شده... نتیجه اینکه زاویه‌دیدی مرکب ساخته شد از دو اول شخص، که یکی از آن‌ها مکتوب، به صورت نامه است.» و دیگری تک‌گویی بیرونی.

«نظریه پنجشنبه»: بخش نخست این داستان به شیوه استعلامی نوشته شده است؛ نزدیک به همان شیوه‌ای که مثلا در داستان «مردی با کراوات سرخ» گلشیری از آن استفاده شد. اما با یک چرخش ملایم، گویا به وسیله نقاله‌ای، داستان از روایت یک مأمور به روایت یک زن بدل می‌شود، و زاویه‌دیدِ فرمِ نامه‌ایِ داستان (به شیوه استعلام) را بدل به زاویه‌دید تک‌گویی بیرونی زن کرده و کل داستان از ترکیب دو زاویه‌دید ساخته شده، و در پایان، باز با یک چرخش، به زاویه‌دید بخش نخست داستان باز می‌گردیم.

از این شیوه در فیلم «راشومون» ساخته کوراساوا استفاده شده است که البته فرم و تکنیک روایتش هیچ ربطی به داستان «راشومون» نوشته آکوتاگاوا ندارد. و همچنین در «فیلم چه کسی امیر را کشت» که چندین نفر، زن و مرد، دوست و آشنا، پیرو جوان، نظراتشان را درباره امیر که گم شده است و شاید مرده است (که در پایان فیلم می‌فهمیم به گوشه‌ای پناه برده است از دست آن تیپ‌شخصیت‌های متغیرالاحوالِ اُپورتونیستِ میان‌مایه). و جالب اینکه راویان این فیلم، در مقابل دوربین/ مخاطب/ بیننده، در طول زمان روایت، نظراتشان به کلی درباره امیر معکوس می‌شود.

«نگو کثافت بنویس»: در این داستان نویسنده همزمان از دو شیوه برای آغاز پاراگراف‌ها سود جسته است، هم گیومه و هم خط تیره. معمولا در یک داستان، از یکی از این دو علامت برای گفتار شخصیت استفاده می‌کنند. چرا چنین کرده است؟ یکی از این علامت‌ها دال بر آن است که شخصیت اصلی داستان، جناب آقای «س. ا.» در پاسخِ «سین»ها، در حال نوشتنِ «جیم»هاست؛ و علامت دیگر دال بر آن است که رو به بازجو که از هم‌سنخانِ اسبقِ اوست، با تک‌گویی بیرون در حال صحبت است. و البته با محتوایی چنین مستتر: بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر...، گهی پشت به زین...، ای کشته که را کشتی... که یعنی: این دورِ دوّار به مخاطب او نیز خواهد رسید!

«ارواح اجسام»: توفیر این داستان با سایر تک‌گویی‌های بیرونیِ نویسنده در این است که در پایان مشخص نمی‌شود مخاطب راوی کیست؟: یکی از صیغه‌های تاق و جفت شوهرش؟ یکی از همسایه‌ها؟ خانم فالگیر یا وردخوان؟ خانم روانپزشک؟ خانم بازجو؟ از آنجایی که شخصیت اصلی داستان نه راوی است و نه خانم مقابلش، و مرد داستان است، نشناختن مخاطب ضربه‌ای به اثر نمی‌زند و حتی شاید تأویل‌پذیرش کند. اما نشانه‌های تک‌گویی بیرونی کاملا محسوس است: «خودم، بدتر از شما، حال و روز خوبی ندارم خانم! نمی‌خواهم زیاد سرت را درد بیاورم.»، «نه! سوال‌هایی هم می‌پرسی تو ها! نه هنوز هم تمام نشده‌اند.»، «به نظرت چی بوده؟»

«نجوای سربازان»: این داستان، شکلِ مینیاتورگونه سه تابلوی فیگوراتیوِ «هشتمین روز زمین» است. دیالوگ‌های راویان (سرباز وظیفه و سروان تحقیق و سرهنگ رکن دوم) درهم می‌رود. به این‌ها اضافه کنیم گفتمان سکوت تمام‌وقت سرگروهبان هورزاد را؛ متهمی که نامش لااقل سه معنا دارد، به اندازه سه نفر مقابل و به اندازه تأویل‌هایشان:

هور به معنای خورشید، هور به معنای تهمت زدن، هور به معنای تالاب بسیار بزرگ. و از لابه‌لای گفته‌هایشان باید به حقیقت تلخِ ماجرایی که در جنگ گذشت پی برد. علی‌الظاهر باید زوایه دید این داستان را «بدون راوی» دانست، همچون داستان کوتاه «جاده اجونت»، دکتروف؛ نوولای «کلید»، ناتالی ساروت؛ رمان «نفرین ابدی بر خواننده این برگ‌ها»، مانوئل پوییگ؛ اما چنین نیست و فقط وجه ظاهری‌اش چنین می‌نمایاند. تمام این دیالوگ‌ها، گاه کوتاه و تک‌سطری، گاه بلند و بیش از یک صفحه، خطاب به سرهنگ (قاضی) روایت می‌شود، اما قضاوتگر نهایی خواننده است.

«باز رو به رود»: این داستان نیز به‌نوعی با زاویه‌دید تک‌گویی بیرونی نوشته شده است و البته می‌توانست در کنار داستان «سان‌شاین» نوشته کورش اسدی، دو داستانی باشند، که راوی برای بیش از یک نفر، در بیش از یک مکان، تک‌گویی بیرونی می‌کند. اما مندنی‌پور به عمد با گذاشتن فعل «می‌گویم» در ابتدای هر پاراگراف و بازکردنِ گیومه، آن را به چند دیالوگ بلند از یک‌نفر تبدیل کرده است، یا به چند تک‌گویی بیرونی کوتاه از یک‌نفر و این کار را سیزده بار، با سیزده «می‌گویم»، و با سیزده دیالوگ / تک‌گویی بیرونی کوتاه و گاه بلند تکرار کرده و با چنین انقطاعی عمدی در داستان، این زاویه‌دید را واسازی می‌کند.

«شرق بنفشه»: راوی داستان حافظ است که روح‌اش در حوالی مقبره‌اش پرسه می‌زند و ماجرای ذبیح و ارغوان را شاهد است و با دایره واژگان ویژه خود که نویسنده از درون دیوانش بیرون کشیده است، شرح می‌دهد. اما برای که؟ راوی در این داستان، همچون در بسیاری از شعراهای دیوان غزلیاتش، خواننده را مخاطب قرار می‌دهد: «... حالا که دانسته‌ای رازی پنهان شده در سایه جمله‌هایی که می‌خوانی، حالا که نقطه نقطه این کلام را آشکار می‌کنی، شهدِ شرابِ مینو به کامت باشد؛ چراکه 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 بخوان به غیرِ این کتاب.»

«هشتمین روز زمین»: این‌بار با سه زاویه‌دید تک‌گویی بیرونی روبه‌روییم و با سه راوی نامطمئن. راویان مشکوک یا غیرمعتبر معمولاً از این دسته‌اند: کودک، دیوانه، مست یا نشئه، بیمار ذهنی و مصرف‌کننده دارو از جمله مبتلایان به فوبیا و پارانویا و غیره. اما سه راوی این داستان از هیچ‌کدام از گروه‌های بالا نیستند، آنان در جایگاه دفاع از خود برآمده‌اند، هم کمی از ماجرا را نمی‌دانند، هم در حال تبرعه خویش‌اند؛ به همین دلیل مدام در حرف یکدیگر دخالت می‌کنند، چرا که می‌ترسند قضاوتگر (طرف مقابل) حق را با دیگری بداند.

«اگر فاخته را نکشته باشی»: در مورد این داستان، نظر محمدعلی سپانلو را بخوانیم در گزیده‌داستان «در جستجوی واقعیت»: «در سرزمینی موهوم، در زندانی خاکستری چون قصر کافکا، دو زندانی بودند، یکی محکوم به هشت‌سال، دیگری محکوم به سیصدسال. با یکدیگر زیستند، افکار و خاطراتشان را به هم تزریق کردند، آرزوهایشان را به جای یکدیگر گذاشتند، و در پایان هشت‌سال یکی از آن دو آزاد شد، اما کدام؟ روایتِ درهم‌ریخته گوینده قصه، که گاه خاطرات رفیقش را باز می‌گوید، و گاه خاطرات را از آنِ خویش می‌داند، مدعی است که بر اثر یک توطئه، و نه تصادف، وی قربانی طرحِ هم‌سلولی‌اش و اسباب‌چینی عوامل زندان شده است: به جای او رفیقش را آزاد کرده‌اند؛ و باید بقیه محکومیت سیصدساله رفیقش را ناعادلانه تحمل کن. و اینک در پریشان‌خیالی و جنون، داستان را برای هم‌سلولی جدید تعریف می‌کند.»

در این داستان نیز، زاویه‌دید تزئینی نیست، شکل‌های مختلف اول شخص است؛ ادغامی تفکیک‌ناپذیر از تک‌گویی درونی و بیرونی که با درونمایه داستان همپوشانی دارد: آیا فی‌الواقع آنان دو زندانی‌اند؟ عکس‌برگردان هم‌اند؟ یا دو شخصیتِ متفاوت از یک زندانی‌اند؟: آنکه که گفت آری، آنکه گفت نه. معنای «فاخته» برخی از این پرسش‌ها را پاسخ می‌دهد: این پرنده چند ویژگی دارد که از پرندگان متمایزش می‌کند؛ نخست اینکه آواز حزن‌انگیزش، شبیه تلفظ کوکو، فقط توسط پرنده‌ی نر خوانده می‌شود. دوم اینکه گاه اقدام به خوردن تخم پرندگان و حتی جوجه‌های خود می‌کند. سوم اینکه همیشه تنهاست و جفتی ندارد که هنگام ساختن لانه برای جوجه‌ها یارش باشد، پس به‌ناگزیر تخمش را در لانه پرنده‌ای دیگر می‌گذارد و به‌عهده مادری دیگر؛ اصطلاحاً جوجه گذاری انگلی.

پایان مقال اینکه، غالباً دو شیوه روایت برای به‌کارگیری انواع زاویه‌دیدهای اول شخص، به‌ویژه انواع تک‌گویی‌ها، علی‌الخصوص تک‌گویی بیرونی داریم؛ شیوه قاریِ «حال» بودن و شیوه رویِ «قال» بودن. داستان، زبانِ قال است نه قرائتِ حال، که از عهده مادربزرگان قصه‌گو و پدربزرگان قهوه‌خانه نیز برمی‌آید. باید حال را به قال بدل کرد، قرائت را به روایت، گفتار را به زبان، لانگ را به پارول. داستان، امرِ طبیعیِ مصنوع‌شده طبیعی‌ست. مکلفِ بی‌تکلیف، باورناپذیرِ باورپذیر. شهرزاد چنین کرد و نجات یافت و دیگرانی را نجات داد؛ شهریارِ (مندنی‌پورِ) شهرزاد هرگاه چنین کرد، به‌ویژه در قالِ تک‌گویی بیرونیِ راویانش، شهریاران بود. باشد که چنین باشد.