



<https://liar.ui.ac.ir/?lang=en>

Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 15, Issue 1, No.42, Spring 2023, pp. 49-64

Received: 21/10/2022 Accepted: 14/04/2023

The Narrative Structure of the Story Trench and Empty Thermoses Written by Bahram Sadeghi

Somayeh Olfat Fasih*

Ph.D. Graduate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran
somayeholfat@yahoo.com

Abstract

Every writer uses a special method, plan, and manner of narration to express his thoughts and concepts. Bahram Sadeghi is one of the relatively few authors of the contemporary era who left few works but had a lasting impact on Persian fiction writing. The short story 'Trench and Empty Thermoses' was published in the collection of stories of the same name, in which the author has used the style of metafiction for narration. In this study, our hypothesis is that there is a close relationship between this narrative style and the content of the story. Repetition and monotony are the dominant deep structures of this story, which the author spreads throughout the story with the help of intratextual symbols and signs and with the use of humor. The names and actions of the characters are also in the same direction and serve the narrative structure of the story. In the present study, based on structural narratology, we have analyzed the link between the plot, depth of the structure, and Sadeghi's narrative style in the story 'Trench and Empty Thermoses'. How the author uses this special form of narration with the help of other elements and signs within the text has led to the formation of a modern structure.

Keywords: Narration, Structuralism, Deep Structure, Bahram Sadeghi, Trench and Empty Thermoses.

Introduction

Narrative theory or narratology has been an active branch of literary theory, and literary study relies on theories of narrative structure, plot concepts, different types of narrators, and narrative techniques. Narrative science as a modern theory is mainly related to European structuralism. Constructivist thinking entered the literature based on Saussure's ideas in linguistics and became the basis of structuralists. Structuralism is one of the most extensive theories that is the basis of the work of various researchers. Structuralism is a detailed study of a work and the discovery of its constituent elements and an understanding of the governing

*Corresponding author

Olfatfasih, S. (2023). Narrative structure of the story Trench and Empty Thermoses written by Bahram Sadeghi. *Literary Arts*, 15 (1), 49-64.



.2322-3448 / © University of Isfahan

This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



<https://doi.org/10.22108/liar.2023.135470.2196>



<https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1402.15.1.2.5>

relationships between those elements. In this sense, the narration is a kind of worldview. The narrative world is completely in the hands of the narrator. The narrator creates his desired world by creating characters and their functions. On the other hand, the logical form of language and the non-random sequence of events in it provide the basis for the formation of a worldview in humans.

Bahram Sadeghi (1315-1363) is one of the prominent contemporary writers and one of the representatives of contemporary modern literature who, in addition to the collection *Trench and Empty Thermoses*, has a short novel called *Malkut*. Although these works are small, they have left a lasting impact on Persian fiction writing. In order to express his thoughts and concepts, in addition to choosing the topic, he uses special methods of narration. This story is a symbolic and multifaceted story that has a special connection between the narration style and its content. The purpose of the present study is to explain the connection between the deep structure and the author's narrative style in this story.

The book *Blue Blood on a Sad Land* by Hassan Mahmoudi (1998) is one of the first sources that examines the life and works of Bahram Sadeghi. Bahram Sadeghi's interviews and letters, as well as articles written by various authors about his life and works, are included in this book. In addition, Olfat Fasih (2013) examines the subject of narration in all of Bahram Sadeghi's short stories in the collection of *Trench and Empty Thermoses*. Based on this, the position of the author and the narrator has been discussed in the story and the relationship between these two, as well as how they relate to the characters of the story and communicate with the reader through the narrative text.

Materials and Methods

The above-mentioned characteristics of the narrative show that there is a close relationship between this element and the way of thinking. In this study, we try to examine the structural narratology and by specifying the type of narrator, the extent of his intervention or non-intervention in telling the events of this story, find structural signs and elements within the text, and the connection between the deep structure of the story.

Research Findings

The results of the study show that the method used by Bahram Sadeghi in the structure of the narrative signifies the emphasis on the importance and priority of the technique. He starts his story with a central theme, and his goal during the story is to expand this theme and instill depth in the story. In this regard, he gives importance to signs and symbols. The title of the story (*Trench and Empty Thermoses*) is the first sign that tries to choose it according to the theme of the story and deciphers it at the end. The structure of the story of *Trench and Empty Thermoses* is the result of repetitions and proportions that the author establishes between words and concepts and uses all the elements in such a way as to convey his desired theme. The repetition of words and phrases serves to shape the structure of the story, and the use of words makes the language a special feature and presents it in a new way. The ironic speech of the characters, which has a different meaning beyond their appearance and the symbolic nature of the characters are obvious ways to convey the depth of the story. The rhythm of the sentences and the syntax of the author's words help to convey what he wants to say. The sentences are sometimes orderly and sometimes chaotic and confused, sometimes vague and sometimes clear, and they affect the form of story narration.

Discussion of Results and Conclusion

The method used by Bahram Sadeghi to narrate the story of *Trench and empty Thermoses* is innovative. As an author, he tries to reduce the distance between himself and the audience and becomes the narrator in the text in order to minimize the channels of communication between the author and the reader. With this attitude, humor finds a special place in Sadeghi's stories because in his story-writing style, the narrator openly shows his presence in his story. In addition to bringing humor to the field of narration, Sadeghi uses this tool to reveal

the bitter realities of the characters' outer world and their inner world. For this purpose, he gives signs in the structure of his story and forces the reader to reflect on discovering these signs and understanding the deep structure of the story.

The deep structure of the story is based on the repetitive and monotonous life of the characters in the story and is shown in the narrative structure by using signs within the text. This cycle of repetition continues and leads to frequent distance from which it is unthinkable for them to withdraw. The narrator also uses symbols to expand this deep structure. Trench and Thermoses are among the symbols that are mentioned at the beginning of the story, and at the end, they are deciphered by the link they create with the title of the story. Mr. Kambojje (a character in the story) considers the bastion (trench) as the bastion of life, where he has been living for years, and runs away to the corner with a few flasks empty of hope. His long stay in the bastion of life has made his existence duplicate and he tries to escape from this duplicate existence.

References

- Abbasi, A. (2002). Narrative species. *Journal of Human Sciences*, (33) [in Persian].
- Ahmadi, B. (2006). *Truth and beauty (art philosophy lessons)*. Eleventh Edition. Tehran: Markaz Publication [in Persian]
- Haj Nowrozi, N., & Sahraei, Q. (2015). Analysis of the modern narrative method in the imminent story written by Bahram Sadeghi based on Gerard Genet's theories. *International Conference of Language and Literature*, Mashhad [in Persian]
- Horri, A. (2008). *Translation of Shlomith Rimmon-Kenan's contemporary poetics*. Tehran: Niloufar Publication [in Persian].
- Hosseini, S. (1999). *Translation of Northrop Frye's anatomy of criticism*. Tehran: Niloufar Publication [in Persian]
- Lirawi, M. R. (2001). *Translation of Arthur Asa Berger's narration in popular culture, media and everyday life*. First Edition. Tehran: Soroush Publication [in Persian].
- Lodge, D., Daiches, D., & Watt, I. (2011). *Novel theories: from realism to postmodernism*. Translated by Hossein Payandeh. Second Edition. Tehran: Niloufar Publication [in Persian].
- Mahmoudi, H. (1988). *Blue blood on the wet ground*. First Edition. Tehran: Asa Publication [in Persian].
- Mahmoudi Iranmehr, A. (2009). A look at the story of Sangar va Ghoghomehaye Khali (Mr. Kambojih did not play love games). *Ghabil, story and poetry magazine* [in Persian].
- Mir Abdini, H. (2001). *One hundred years of Iran's story writing*. Second Edition. Tehran: Cheshme Publication [in Persian].
- Mirsadeghi, J., & Mirsadeghi, M. (1988). *Dictionary of the art of fiction writing (detailed dictionary of fiction terms)*. Tehran: Ketabe Mahnaz Publication.
- Mohammadi, S. M., & Akhtardanesh, F. (2021). Examining the lexical cohesion in the short story Sangar and Ghomghomehaye Khali written by Bahram Sadeghi based on Halidi and Hassan's theory. *Ormazd*, (55), 167-188 [in Persian].
- Mokhber, A. (2002). *Translation of Terry Eagleton's an introduction to literary theory*. Second Edition. Tehran: Markaz Publication [in Persian].
- Nabavi, M. (2003). *Translation of Tzvetan Todorov's structuralist poetics*. Second Edition. Tehran: Agah Publication [in Persian].
- Nafisi, A. (1990). About role-playing in the story (an extract from the new author by Bahram Sadeghi). *Kelk*, (5) [in Persian].
- Nik-Farjam, O. (2007). *Translation of Jacob Lothe's narrative in fiction and film: An introduction*. Tehran: Minouye Kherad Publication [in Persian].

- Olfat Fasih, S. (2011). *Narrativity in Bahram Sadeghi's short stories (Sangar va Ghomghomehaye Khali Collection)*. MA Thesis, University of Kurdistan [in Persian].
- Payandeh, H. (2004). *Translation of Barry Lewis' modernism and postmodernism in the novel*. First Edition. Tehran: Rooznegar Publication [in Persian].
- Sadeghi, B. (2009). *Sangar va Ghomghomehaye Khali*. Second Edition. Tehran: Ketabe Zaman Publication [in Persian]
- Saedi, Gh. (1992). The art of story writing by Bahram Sadeghi. *Kelk*, (32 -33), 39-41 [in Persian].
- Shahba, M. (2012). *Translation of Gerald Prince's narratology: The form and functioning of narrative*. First Edition. Tehran: Minouye kherad Publication [in Persian].
- Shiri, Gh. (1990). Interview with Bahram Sadeghi (interview with Jalal Sarafraz). *Kelk*, (10) [in Persian].
- Shiri, Gh. (2006). *Analysis and review of Bahram Sadeghi's works*. Tehran: Paya Publication [in Persian].
- Zolfagharkhani, M. (2017). An analysis of narrative structure and language in new novel: Bahram Sadeqi's «a gloomy verse for a moonless night». *Journal of Research in Contemporary World Literature*, 22(2), 383-408. Doi:10.22059/jor.2017.115878.1152 [in Persian].

ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی نوشته بهرام صادقی

سمیه الفت فصیح*، دکتری تخصصی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
somayeholfat@yahoo.com

چکیده

هر نویسنده‌ای برای بیان اندیشه‌ها و مفاهیم خود از روش، طرح و شیوه خاصی برای روایتگری استفاده می‌کند. بهرام صادقی از نویسندگان نسبتاً کم‌کار دوره معاصر است که آثاری اندک از او بر جای مانده؛ اما تأثیری ماندگار بر داستان‌نویسی فارسی داشته است. داستان کوتاه سنگر و قمقمه‌های خالی در مجموعه داستانی به همین نام منتشر شده که نویسنده در آن از شیوه فراداستان برای روایت استفاده کرده است. تکرار و یکنواختی، ژرف‌ساخت غالب این داستان است که نویسنده آن را به کمک نمادها و نشانه‌های درون‌متنی و با حربه طنز در طول داستان گسترده است. نام و کنش شخصیت‌ها نیز در همین راستا و در خدمت ساختار روایی داستان است. در این مقاله براساس روایت‌شناسی ساختاری به تحلیل پیوند میان طرح، ژرف‌ساخت و شیوه روایتگری صادقی در داستان سنگر و قمقمه‌های خالی پرداخته‌ایم. چگونگی استفاده نویسنده از این شکل خاص روایتگری به کمک سایر عناصر و نشانه‌های درون‌متنی به تشکیل ساختاری مدرن انجامیده است. توجه ویژه به روایت و فراداستان بودن داستان که حاصل نقض چارچوب‌هاست، شریک کردن خواننده در روایت داستان و محول کردن بخشی از وظایف راوی به او، مباحثات به فرم و تردید در واقعیت داستانی از طریق حرف‌زدن راوی فراداستان با خواننده، از نشانه‌های تمایل نویسنده به این ساختار است.

کلید واژه‌ها: روایت؛ ساختارگرایی؛ ژرف‌ساخت؛ بهرام صادقی؛ سنگر و قمقمه‌های خالی

۱- مقدمه

بهرام صادقی (۱۳۶۳-۱۳۱۵) از نویسندگان برجسته معاصر و از نمایندگان ادبیات مدرن معاصر است که علاوه بر مجموعه سنگر و قمقمه‌های خالی، رمان کوتاهی به نام ملکوت دارد. این آثار اندک، تأثیری ماندگار بر داستان‌نویسی فارسی بر جای گذاشته است. این نویسنده برای بیان اندیشه و مفاهیم خود علاوه بر انتخاب موضوع از روش و شیوه‌های خاص روایت‌گری استفاده می‌کند.

* مسؤل مکاتبات

الفت فصیح، سمیه. (۱۴۰۲). ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی نوشته بهرام صادقی. *فنون ادبی*، ۱۵ (۱) ۴۹-۶۴.



در مجموعه سنگر و مقممه‌های خالی، بیست و چهار داستان کوتاهی گردآوری شده که صادقی در فاصله سال‌های ۳۵ تا ۴۶ نوشته است. داستان‌های فردا در راه است، وسواس، کلاف سردرگم، گردهم، داستان برای کودکان، نمایش در دو پرده، سنگر و مقممه‌های خالی، با کمال تأسف، غیرمنتظر، آقای نویسنده تازه‌کار است، سراسر حادثه، زنجیر، در این شماره، قریب‌الوقوع، تدریس در بهار دل‌انگیز، هفت گیسوی خونین، اذان غروب، تأثیرات متقابل، یک روز صبح اتفاق افتاد، صراحت و قاطعیت، آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب، خواب خون، مهمان ناخوانده در شهر بزرگ و عاقبت داستان‌های این مجموعه را تشکیل می‌دهند.

داستان سنگر و مقممه‌های خالی در این مجموعه به سه بخش تقسیم شده است: بخش اول به شخصیتی به نام کمبوجیه اختصاص دارد. کمبوجیه که با طلوع آفتاب نمی‌خواهد از تخت خود جدا شود، در زیر لحاف به انواع موضوعات فکر می‌کند و هر وقت رشته افکارش قطع می‌شود، دنبال موضوع تازه‌ای برای فکر کردن می‌گردد. کم‌کم به جایی می‌رسد که می‌خواهد از دست افکارش فرار کند؛ اما فکر چنان به او هجوم می‌آورد که او را به تسلیم وادار می‌کند. بلاخره زنگ ساعت، چرت کمبوجیه را پاره می‌کند و بلند می‌شود و پس از اینکه روی تخت، کارهایش را انجام داد، دوباره افکارش را از سر می‌گیرد. دوشیزه سکینه شخصیت اصلی بخش دوم داستان است. او پس از اینکه با زحمت فراوان و با کمک مادرش، فرم موه‌های سرش را دم اسبی می‌کند، مشغول خواندن مجله می‌شود. با آمدن پدرش به خانه، با او و مادرش سر سفره شام حاضر می‌شود و صحبت‌های همیشگی‌اش را تکرار می‌کند و به آنها پیشنهاد می‌کند او را به خارجه بفرستند. پدرش هم مثل همیشه با پیشنهاد او مخالفت می‌کند. بخش سوم داستان درباره ارسطو و اشکبوس فرزندان دوقلوی کمبوجیه و سکینه خانم است. اشکبوس در یک سالگی به‌طور ناگهانی می‌میرد و ارسطو تنها می‌ماند؛ درحالی‌که ویژگی‌های شخصیتی پدر و مادرش را به ارث برده است.

همانگونه که از خلاصه داستان برمی‌آید، سنگر و مقممه‌های خالی، داستانی نمادین و چندوجهی است که ارتباط خاصی میان شیوه روایت با درون‌مایه آن وجود دارد. هدف از این پژوهش، تبیین پیوند میان ژرف‌ساخت و شیوه روایتگری نویسنده در این داستان است.

۱-۱ مبانی نظری

روایت از مباحث کلیدی در بررسی داستان است و زنجیره‌ای از رخدادها را نشان می‌دهد که در زمان و مکان (فضا) واقع شده‌اند. هم در ادبیات و هم در دیگر پاره‌گفتارهای فرهنگی که ما را احاطه کرده‌اند، با روایت روبه‌رو هستیم (لوته، ۱۳۸۶: ۹). می‌توان گفت روایت فقط یکی از اسلوب‌های نوشتن و نوع خاصی از ادبیات منثور است و یک داستان به‌جز روایت‌گری می‌تواند شامل توصیف، مقدمه‌چینی و گفت‌وگوهای نمایشی نیز باشد (فرای، ۱۳۷۷: ۳۵). روایت در رسانه‌های مختلف وجود دارد؛ اما همه روایت‌ها داستانی نیستند، «ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز می‌کند» (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۱۰).

یکی از ویژگی‌های روایت در متون مدرن، وجود دو یا چند راوی در داستان و تشکیل سطوح روایی است. متون مدرن، سطوح روایی را به بازی می‌گیرند تا مرز میان واقعیت و خیال را به پرسش بکشند و تصریح کنند که هیچ واقعیتی به‌جز روایت‌گری آن واقعیت، معنا ندارد (همان). از پیامدهای سطوح چندگانه روایت، نوشتن داستان به‌شکل فراداستان است. «فراداستان، داستانی است درباره خود داستان یا نوع به‌خصوصی از داستان است که آشکارا درباره اعتبار خود داستان بحث می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۱). در واقع فراداستان نتیجه خودآگاهی است که پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایجاد کرد و برای انعکاس این خودآگاهی، توجه به خود داستان‌گویی ضروری می‌نمود (لاج، ۱۳۸۶: ۲۱۶). در این نوع داستان‌گویی، روایت‌گری نسبت به داستانی که روایت می‌کند، همیشه در سطح روایی بالاتری جای دارد؛ از این رو، راوی فراداستانی، سطح داستانی و راوی میان‌داستانی، سطح زیرداستانی را روایت می‌کند (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۶). روایت زیرداستانی، کارکرد

توضیحی دارد و در قالبی مستقل تر به طرح کمک می‌کند (لوت، ۱۳۸۶: ۱۲). مؤلف همانگونه که می‌تواند متنی را با ترکیب دو راوی اول شخص و سوم شخص بنویسد، می‌تواند طرح گفتمان خود را با ترکیب سطوح روایی بریزد. در این صورت، یک ساختار سلسله‌مراتبی شکل می‌گیرد که بالاترین سطح، آن است که درست بالای کنش در داستان اول قرار می‌گیرد. در این سطح که سطح برون‌داستانی نام دارد، راوی سوم شخص قرار می‌گیرد و بر کنش احاطه کامل دارد (همان: ۴۶).

نظریه روایت یا روایت‌شناسی، شعبه‌ای فعال از نظریه ادبی بوده است و مطالعه ادبی بر نظریه‌های ساختار روایی، مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی و تکنیک‌های روایی متکی است. علم روایت نظریه‌ای مدرن است که عمدتاً بر ساختارگرایی اروپایی مرتبط است. تفکر ساختارگرایی با پیروی از اندیشه‌های سوسور (Ferdinand de Saussure) در زبان‌شناسی به ادبیات راه یافت و مبنای کار ساختارگرایی قرار گرفت. سوسور معتقد بود در زبان هیچ امر مستقلی وجود ندارد. زبان را نباید براساس واحدهای منفرد تشکیل دهنده‌اش، بلکه باید براساس مناسبات درونی این واحدها باهم بررسی کرد (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۸۹). ساختارگرایی یکی از گسترده‌ترین نظریاتی است که مبنای کار پژوهشگران مختلف قرار گرفته است. ساختارگرایی مطالعه دقیق یک اثر و کشف عناصر سازنده آن و دریافت روابط حاکم میان آن عناصر است. این روش ما را به کشف چارچوب کلی اثر راهنمایی می‌کند. از نظر ایگلتون (Terry Eagleton)، ساختارگرایی روشی تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده؛ همچنین در این روش، معنای آشکار اثر رد می‌شود تا ژرف‌ساخت آن نمایان شود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۲).

یکی از مطالعات بنیادینی که الگوی مهمی برای پژوهش‌های ساختارگرایانه شد، ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) است. اثر معروف پراپ، یعنی ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، منشأ تحولات چشمگیری در بررسی داستان‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌ها شد. دستاوردهای پراپ، سنگ بنایی برای ساختارگرایی شد و دیگر پژوهشگران نیز به آن توجه کردند. نظریه‌پردازانی مانند تودوروف (Tzvetan Todorov)، روش پراپ را تغییر دادند و تکمیل کردند. تودوروف روایت را دارای سه واحد گزاره، پی‌رفت و متن می‌داند. دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم به‌صورت تجربی حاصل می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶). تودوروف برای ترکیب پی‌رفت‌ها سه شیوه ارائه می‌کند: ۱) شیوه درونه‌گیری که همان داستان در داستان است و به این شکل حاصل می‌شود که یک پی‌رفت کامل که گاهی یک داستان کامل است، درون پی‌رفت اولی می‌آید و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود؛ ۲) شیوه زنجیره‌ای که در آن، پی‌رفت‌ها به‌صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند؛ ۳) شیوه تناوبی که در این نوع، گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید (همان: ۹۳-۹۵).

دنیای روایت کاملاً در اختیار راوی است. راوی با خلق شخصیت‌ها و کارکرد آنها دنیای دلخواه خود را می‌سازد. ازسوی دیگر، شکل منطقی زبان و توالی غیرتصادفی رخدادها در آن، زمینه را برای شکل‌گیری جهان‌بینی در انسان فراهم می‌کند. از این نظر، روایت گونه‌ای جهان‌بینی است. آسابرگر روایت را چارچوبی برای ادراک جهان و بازگویی این ادراک می‌داند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۴). این ویژگی‌های روایت نشان می‌دهد که میان آن و شیوه اندیشیدن ارتباط نزدیکی وجود دارد. از آنجاکه وظیفه روایت‌شناسی «فراهم‌ساختن ابزار لازم برای شرح و توصیف آشکار روایت و فهم کارکرد آن است» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۱)، در این مقاله می‌کوشیم با توجه روایت‌شناسی ساختاری و با مشخص کردن نوع راوی، میزان مداخله یا مداخله‌نکردن او را در بیان رویدادهای این داستان بررسی کنیم؛ نیز نشانه‌ها و عناصر ساختاری درون متنی را بیابیم و پیوند ژرف‌ساخت داستان با ساختار روایی را نشان دهیم.

۲-۱ پیشینه پژوهش

تعداد آثار تحقیقی درباره بهرام صادقی با توجه به هنر وی محدود است. به‌طوری‌که این آثار یا در متون عمومی درباب داستان‌نویسی، بخشی را به خود اختصاص داده است یا آنکه مقالاتی است که گاه درباره یک ویژگی در مجموعه آثار و یا درباره ویژگی‌های کلی یک داستان وی نوشته شده است.

- کتاب *خون آبی بر زمین غمناک* از حسن محمودی (۱۳۷۷)، جزو نخستین منابعی به شمار می‌رود که به بررسی زندگی و آثار بهرام صادقی پرداخته است. مصاحبه‌ها و نامه‌های بهرام صادقی، همچنین مقالاتی که نویسندگان مختلف درباره زندگی و آثار او نوشته‌اند، در این کتاب گنجانده شده است.

- آذر نفیسی (۱۳۶۹)، در مقاله «اندر باب نقش بازی در داستان»، یکی از داستان‌های کوتاه صادقی با عنوان «آقای نویسنده تازه کار است» را از لحاظ تکنیک‌های داستان‌نویسی نقد کرده است. او صادقی را از نادر نویسندگان معاصر می‌داند که در داستان‌های موفقش به اهمیت لحن واقف است.

- حسن میرعبدینی (۱۳۸۰) در کتاب *صد سال داستان‌نویسی ایران* بهرام صادقی را نویسنده نویسندگان می‌داند. او داستان‌های صادقی را نقد کرده و به بررسی ویژگی‌های سبکی او پرداخته است.

- قهرمان شیری (۱۳۸۵) کتابی با عنوان *تحلیل و بررسی آثار بهرام صادقی* دارد که در آن پس از آوردن زندگینامه صادقی، تمام آثار برجای‌مانده او را نقد می‌کند و چند داستان کوتاه او را نیز در پایان کتاب می‌گنجاند.

- علی عباسی در مقاله «گونه‌های روایتی» (۱۳۸۱)، به بررسی گونه‌های روایتی و دیدگاه براساس روش‌های علمی پیشرفته در ادبیات می‌پردازد و داستان «فردا در راه است» از صادقی را مثل مناسبی برای گونه روایتی متن‌نگار از روایت دنیای داستان ناهمساز می‌داند.

- علیرضا محمودی (۱۳۹۸) در مقاله «نگاهی به داستان سنگر و قمقمه‌های خالی» به تحلیل شیوه شخصیت‌پردازی صادقی در داستان یادشده پرداخته و طنزی را نشان می‌دهد که او با انتخاب نام شخصیت‌های این داستان ایجاد کرده است. او می‌گوید: «چشمگیرترین شگرد داستانی بهرام صادقی، شخصیت‌پردازی‌های غیرمستقیم و ساخت دقیق تیپ‌های اجتماعی است؛ آدم‌هایی که به‌رغم اغراق‌های طنزآمیز نویسنده، به‌شدت واقعی و دارای تبیین تاریخی هستند» (محمودی، ۱۳۹۸).

- نویسنده مقاله حاضر، الفت فصیح، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد (۱۳۹۰) با راهنمایی پارسا یعقوبی، موضوع روایت‌گری را در همه داستان‌های کوتاه بهرام صادقی در مجموعه *سنگر و قمقمه‌های خالی* بررسی کرده و بر این اساس به جایگاه نویسنده و راوی در داستان و رابطه این دو با هم، همچنین چگونگی ارتباط آنها با شخصیت‌های داستان و برقراری ارتباط با خواننده از طریق متن روایی پرداخته است.

- ذوالفقارخانی (۱۳۹۵) ساختار روایی و زبانی داستان «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» را در مجموعه *سنگر و قمقمه‌های خالی* بررسی کرده است و داستان یادشده را از جمله آثاری می‌داند که در آن، دو قطب مشابهت و مجاورت - که برگرفته از تفسیرهای زبانشناسی و ساختارگرایی است - به‌شکل بارز و عریانی جلوه‌گری می‌کند.

- حاج نوروزی و صحرایی (۱۳۹۵) با بررسی داستان *قرب‌الوقوع* در مجموعه *سنگر و قمقمه‌های خالی* به این نتیجه رسیده‌اند که صادقی از جمله نویسندگان پیشرو در داستان‌نویسی به‌شیوه مدرن در عصر حاضر بوده است که با استفاده از تمهیدات روایی مدرن در داستان‌هایش به بازتاب زندگی انسان در عصر خود پرداخته است.

- محمدی و اختردانش (۱۴۰۰) با بررسی انسجام واژگانی داستان *سنگر و قمقمه‌های خالی* دریافته‌اند داستان‌هایی که با این شیوه نوشته می‌شوند، از نظر انسجام واژگانی شناخت‌پذیر خواهند بود و با بررسی یک متن با این روش می‌توان به سبک آن پی برد.

۲- تحلیل و بررسی

۱-۲ تحلیل طرح داستان

ساختار توأم پیرنگ‌های چندگانه در داستان *سنگر و قمقمه‌های خالی* دیده می‌شود. در این داستان، چند پیرنگ به‌طور جداگانه و به‌موازات هم حرکت می‌کنند و در پایان به هم می‌پیوندند و کلیت واحدی را تشکیل می‌دهند. سه داستان به‌طور

هم‌زمان تعریف می‌شود و سه پیرنگ موازی شکل می‌گیرد که هرکدام به مقتضای داستان قطع می‌شود تا آن دیگری از جای قطع شده ادامه یابد. داستان با معرفی آقای کمبوجیه شخصیت اول داستان آغاز می‌شود و پس از آن، صحبت درباره او با بیان صریح شروع، و معلوم می‌شود که قرار است یک روز از زندگی او شرح داده شود. بخش بعدی داستان با معرفی دوشیزه سکینه آغاز می‌شود و سپس شبی از زندگی او به نمایش درمی‌آید. طرح داستانی با روایت رخدادها و اندیشه‌ها از ذهن و زبان یک مرد (کمبوجیه) آغاز و در ادامه با نگاه و افکار یک زن (سکینه) پی گرفته می‌شود که نوعی تناظر را بین دو شخصیت و دو بخش ابتدایی داستان به وجود آورده است. این طرح که با شماره‌گذاری در بخش‌های مختلف همراه است، در بخش پایانی با پیوستن دو خط روایت به همدیگر، به نقطه انتهایی می‌رسد که می‌توان گفت نقطه اتصال تناظر ابتدایی داستان است. در این بخش، حاصل پی‌رفت‌های قبلی به شکل شخصیت دوقلوها (اشکبوس و ارسطو) نمود می‌یابد و رخدادهای مربوط به آنها روایت می‌شود که فرزندان شخصیت‌های ابتدایی داستان هستند. «یک سال پیش که ارسطو به دنیا آمد، تنها نبود: با هم‌سفری به سیر و سیاحت این دنیای فانی آمده بود. با برادری شبیه خودش که یکی دو ماه بعد در شب‌نشینی خانوادگی که فقط در چنین مواقعی تشکیل می‌یافت، اسمش را اشکبوس گذاشتند، اشکبوس و ارسطو...» (صادقی، ۱۳۸۸).

با توجه به مفهوم بسامد که تودوروف آن را درباره ارتباط بین زمان داستان و زمان روایت مطرح می‌کند، راوی رخدادهای تکرارشونده را نقل می‌کند و غیرخطی بودن طرح این داستان، بی‌نظمی زمانی را در پی دارد. نویسنده با بی‌توجهی به نظم منطقی امور نشان می‌دهد که زمان در نظر او هیچ شالوده‌ای در واقعیت ندارد. همین‌جاست که نشانه‌های ادبیات پسامدرنیستی آشکار می‌شود؛ زیرا «ادبیات داستانی پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را برهم می‌زند، بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد. این ادبیات با تعریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۶). نویسنده این طرح را متناسب با درونمایه به کار گرفته است؛ زیرا بی‌نظمی طرح داستان، نمایانگر بی‌هدفی و بی‌هویتی شخصیت‌های داستان و بی‌نظمی زندگی آنهاست. به بازی گرفتن زمان داستان، مفهوم کمیک زندگی شخصیت‌های داستان را القا می‌کند که خود را به شکلی مضحک جدی گرفته‌اند.

۲-۲ سطوح روایی

ویژگی برجسته شیوه روایت در داستان کوتاه سنگر و قمقمه‌های خالی، استفاده از راویان مختلف و تشکیل سطوح روایی است. در این شیوه که با شیوه تناوبی تودوروف انطباق‌پذیر است، سه داستان در دل هم به کمک راوی فراداستان روایت می‌شود. راوی فراداستان با ارائه شناسنامه شخصیت‌های داستان در ابتدای هر بخش، روایت سطح بالایی داستان را آغاز می‌کند. سطوح روایی در طول داستان پیوسته جابه‌جا، و به تناوب ظاهر می‌شوند. راوی فراداستان در سطح فراداستانی با خواننده صحبت می‌کند و او را در جریان رخدادهای سطوح زیرین قرار می‌دهد. استفاده از این راوی در داستان‌هایی با دو یا چند سطح روایی، اینگونه داستان‌ها را از انواع دیگر متمایز می‌کند. در این داستان، راوی فراداستان با دخالت مستقیم در داستان و ارتباط کلامی با خواننده، روایت‌گری را به یکی از مضامین داستان تبدیل می‌کند. راوی فراداستان از داستان و مخاطب ضمنی گریز می‌زند و با خواننده تاریخی روبه‌رو می‌شود و عمل داستان‌پردازی را با او در میان می‌گذارد. راوی بی‌آنکه در کنش داستانی مشارکت کند، از ضمیر من استفاده می‌کند و با خواننده حرف می‌زند و از او سؤال می‌پرسد: «باز هم مثل همیشه... اما نه، ممکن است پیش خودتان بگویید: "چرا باز هم مثل همیشه؟ چرا باز هم مثل همیشه می‌خواهند با گفتن چند چیز کلی جزئیات گفتنی را ناگفته بگذارند؟" برای اینکه چنین نگوئید من هم سعی خواهم کرد که بیدارشدن آقای کمبوجیه را درست و حسابی برایتان شرح بدهم. حالا شما هم درست و حسابی گوش کنید» (صادقی، ۱۳۸۸: ۸۹).

نویسنده شیوه روایت داستان را متناسب با جوهره داستان انتخاب کرده است؛ استفاده از شیوه روایت فراداستان برای داستانی مبهم و نمادین. این شیوه حامل پیامی است و آن القای درونمایه است. انتخاب زمان داستان هم با این دقت صورت

گرفته است و در جهت بیان افکار نویسنده و ژرف ساخت داستان قرار دارد. دوری کردن از توصیف‌های طولانی در روایت این داستان و روی آوردن به ایجاز، کارکرد ساختارگرایانه دارد. این راوی در داستان سنگر و قمقمه‌های خالی، سطح بالایی یا برون داستانی را روایت می‌کند و رخدادهای سطوح زیر داستانی را راویان زیرداستانی روایت می‌کنند. در سطحی دیگر از روایت این داستان، راوی سوم شخص دیده می‌شود که مجال کافی برای تحلیل درگیری‌های روحی شخصیت‌ها و همچنین ترسیم و نمایش حوادث داستان دارد. استفاده از این راوی به دلیل حفظ یک دورنمای معین است و در طول داستان ثابت نمی‌ماند و در سطوح دیگر، جای خود را به راویان دیگر می‌دهد. «زنگ ساعت بود یا بلای آسمانی یا موهبت الهی، هرچه بود چرت آقای کمبوجیه را چنان پاره کرد که به سرعت بلند شد و روی تخت خوابش نشست» (همان: ۹۰).

برای نمایش تناقض‌های درونی شخصیت‌ها، به موازات شیوه غالب روایت داستان، شیوه تک‌گویی به کار رفته است. راوی یکی از سطوح روایی در داستان سنگر و قمقمه‌های خالی به گفت‌وگوی درونی روی می‌آورد و بخشی از روایت سطوح زیرین داستان به تک‌گویی شخصیت‌ها اختصاص دارد: «خب آخرین مطلبی که درباره آن فکر می‌کردم چه بود؟ تیک‌تاک ساعت؟ نه گمان نمی‌کنم. اصلاً چرا یاد تیک‌تاک ساعت افتادم؟ پس درباره خدا بود... خدا بزرگ بود و بعضی‌ها هم دلشان می‌خواست بگویند طبیعت» (همان). قرار گرفتن چند سطح روایی در داستان باعث تداخل سطوح روایی می‌شود. در نمونه زیر، دو سطح روایی با راوی سوم شخص و فراداستان در کنار هم قرار می‌گیرند و پیوسته جایشان را با هم عوض می‌کنند: «نکته اینجاست که چون آقای کمبوجیه به اینجا رسید دیگر فکر امانش نمی‌داد. اکنون صحنه کاملاً عوض شده بود و آقای کمبوجیه در زیر لحاف سنگین (تازه داشت متوجه می‌شد که چه لحاف سنگینی است) می‌لولید و در جست‌وجوی راهی بود که شاید بتواند از دست این همه فکرهای رنگارنگ فرار کند» (همان: ۸۷).

۲-۳ کاربرد طنز در ساختار روایت

ویژگی برجسته سبکی بهرام صادقی، استفاده از طنز است و «با اطمینان می‌توان ادعا کرد که در هیچ داستانی از صادقی، نمودی از نبود نشانه‌های طنز نمی‌توان یافت. زبان روایی او حتی در هنگام عبوسی نیز رگه‌هایی از تمایل به طنز و تمسخر را با خود به همراه دارد» (شیری، ۱۳۸۵: ۱۶۱). او از طنز مانند عنصری حیاتی در ساختار داستان بهره می‌گیرد. با بررسی داستان او می‌توان نوعی طنز آشکار تشخیص داد؛ طنزی که خواننده خیلی زود به آن پی می‌برد؛ زیرا نشانه‌های آن را در شکل ظاهری داستان می‌توان دید و راوی فراداستان آن را ایجاد کرده است. در این داستان، راوی وارد گفت‌وگوی رودرو با خواننده می‌شود؛ او را در روایت داستان سهیم می‌کند؛ از او نظرخواهی می‌کند و بدینگونه پیوسته خود را به او نشان می‌دهد و سعی‌ای در پنهان کردن خود ندارد. راوی با استفاده از وارونه‌سازی خیالی با لحنی طنزآمیز به خواننده یادآوری می‌کند که رخدادهای داستان را جدی نگیرد. این شیوه پرداخت طنز با استفاده از روایت، نوعی دهن‌کجی به شیوه‌های مرسوم روایت داستان است که در آن راوی می‌کوشد خود را از حوزه دید خواننده به کلی بیرون برد؛ اما صادقی با به‌کارگیری شیوه مدرن فراداستان، راوی و خواننده را با همدیگر هم‌کلام می‌کند. «سکوت روز بهار را تنها صدای ساعت درهم می‌شکست و در زیر لحاف چیزی تکان می‌خورد. روی قرائن و امارات هرکس حق دارد که خیال کند آن چیز آقای کمبوجیه بود؛ اما من ترجیح می‌دهم که بگویم: نه دوستان محترم! این درون آقای کمبوجیه بود که منقلب و ناراحت، موضوع تازه‌ای برای فکر کردن می‌جست یا بهتر بگویم حتی این درون آقای کمبوجیه نبود، نیاز فکر کردن بود. اگر بتوان گفت. نیاز فکر کردن بود برای زندگی کردن» (صادقی، ۱۳۸۸: ۹۱).

از سوی دیگر، طنز در این ساختار، جنبه کمیک زندگی انسان‌ها را در اجتماع و در تقابل با همدیگر نشان می‌دهد. نویسنده در این نوع ارائه طنز، شخصیت‌ها را به صورت غیرمستقیم در اعمال و گفتار مضحک نشان می‌دهد. او به خصوصی‌ترین افکار شخصیت‌ها نزدیک می‌شود تا چهره واقعی آنها را آشکار کند که در پشت ظاهری دل‌فریب و موجه مخفی شده است و تناقض

میان گفتار و عمل آنها به تصویر درآید. «هنر صادقی در این است که آنچه را به آن خوگر شده‌ایم، از چنان زاویه‌ای نشانمان می‌دهد که متوجه غیرطبیعی بودن آن می‌شویم» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۳۱۴). رفتارهای معمول و کارهای روزمره‌ای که به نظر همه عادی هستند، در نظر صادقی تمسخرآمیز است و مایه‌ای از بیهودگی با خود دارند. طنز به وسیله تقابل واقعیت زندگی شخصیت‌های داستانی و خیالات باشکوه آنها ایجاد می‌شود. شخصیت‌های این داستان، آدم‌هایی معمولی با زندگی ابتدایی هستند؛ اما در خیال خود آرزوهایی بزرگ می‌پروراند. آنها چون در زندگی واقعی به آرزوهای خود دست نمی‌یابند، به خیال پناه می‌برند و نویسنده با حربه طنز، پوچی زندگی آنان را نشان می‌دهد. در این کندوکاو، هم دنیای بیرون شخصیت‌ها و هم ذهن بیمار آنها زیر ذره‌بین نگاه او قرار می‌گیرد. «آقای کمبوجیه در تختخواب سفری پر سر و صدایش غلتی زد و از این دنده به آن دنده شد و چشم‌های نازنینش را باز کرد... یعنی به همین سر و سادگی بیدار شد. مدتی سقف اتاق را نگاه کرد و مدتی هم گذشت تا فهمید این کار نتیجه‌ای ندارد. بعد رویش را به طرف پنجره برگرداند و آفتاب را که شاعرانه لبخند می‌زد دید، اما حتی خودش هم نفهمید که چرا از خنده آفتاب دلگیر شده؛ بنابراین سرش را زیر لحاف برد و گفت: حالا که اینطور است فکر می‌کنیم» (صادقی، ۱۳۸۸: ۹۰).

۲-۴ بررسی عناصر ساختاری داستان

روشی که بهرام صادقی در ساختار روایت به کار می‌گیرد، نشان از تأکید بر اهمیت و اولویت تکنیک است. او می‌کوشد توجه خواننده را به تصنعی بودن ساختار روایت جلب کند؛ بنابراین شکل‌های بیانی متن به گونه‌ای است که صورت‌ها بیشتر هویدا هستند تا معنایی که آن صورت‌ها در صدد انتقال آن هستند. در داستان‌های او، این صورت و فرم است که بر معنا تفوق می‌یابد (ذوالفقارخانی، ۱۳۹۶: ۳۹۹). او داستانش را با یک درونمایه مرکزی آغاز می‌کند و هدف او در طول داستان، گسترش این درونمایه و القای ژرف ساخت داستان است. در این راستا بیش از همه به نشانه‌ها و نمادها اهمیت می‌دهد. عنوان داستان (سنگر و مقممه‌های خالی) اولین نشانه‌ای است که سعی می‌کند آن را متناسب با مضمون داستان انتخاب کند و در پایان آن را رمزگشایی می‌کند: «فرزند دل‌بند مرا عوامل مختلفی به دیار عدم فرستاد. او یک دقیقه استراحت نمی‌کرد. مجبور بود در تمام ساعات و دقائق عمر کوتاهش فعالیت کند و عرق بریزد. او نمرد، بلکه خودکشی کرد. او سنگر زندگی را تهی کرد درحالی‌که من سال‌ها است با چند مقممه خالی پوسیده، مدام از این گوشه به آن گوشه فرار می‌کنم» (صادقی، ۱۳۸۸: ۹۸).

آغاز و پایان داستان‌های او به خاطر تکنیک منحصر به فردش برجسته است. «داستان‌هایش را چنان می‌نوشت که گویی مقدمه قصه‌ای را حذف کرده و از وسط ماجرا، قضایا را تعریف می‌کند» (ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۱۸). شروع داستان او با شروع‌های معمول متفاوت است و تازگی دارد. شروع داستان سنگر و مقممه‌های خالی با شخصیت‌پردازی است؛ آن هم از نوع شناسنامه‌ای. «شناسنامه اول: آقای کمبوجیه دارای نام خانوادگی... فرزند... در تاریخ هیجدهم ماه دی ۱۲۹۰ شمسی در شهر... متولد شده است (در جاهایی که نام خانواده و پدر و مسقط‌الرأس ایشان را نوشته‌اند، متأسفانه سالیان بعد به عمد یا به سهو، مهر اداره قند و شکر را نیز کوبیده‌اند یا به عنوان دیگر جلو هر کدام از آنها می‌توان نوشت: لایقرء است)» (صادقی، ۱۳۸۸: ۸۹). این شخصیت‌پردازی ویژه در آستانه داستانی قرار می‌گیرد که با سایر عناصر همسوست و نوگرایی نویسنده در ساختار روایت را نشان می‌دهد. چگونگی پایان‌دادن به داستان هم به نشانه‌ای برای فهمیدن ساختار داستان تبدیل شده و مهر تأییدی بر نشانه‌های پیش از آن است که در طول متن آمده است. پایان داستان بدون نتیجه قطعی رقم می‌خورد و داستان نیمه‌کاره رها می‌شود. روای در صحنه اولیه داستان ظاهر می‌شود و تعریف ماجرای داستان را آغاز می‌کند؛ اما در پایان ناپدید می‌شود و اجازه می‌دهد خواننده خود سرانجام قضایا را حدس بزند. در نتیجه، پایان داستان را اینگونه رقم می‌زند: «متأسفانه هنوز خیلی زود است که آینده او را پیش‌بینی کنیم. آنچه اکنون وظیفه ماست، این است که با او همدلی کنیم و در غم و رنجش شریک باشیم: غم و رنج در تنهایی فکر کردن، در تنهایی خوابیدن و در تنهایی جیغ‌زدن» (همان). داستان در این حالت دچار ابهام

روایی می‌شود. صادقی خود به اهمیت شروع و پایان داستان واقف است؛ چنانکه می‌گوید: «هر اندازه که شروع و همینطور ختم داستان محکم‌تر و گیراتر و کوبنده‌تر باشد، هنر نویسنده بیشتر است» (صادقی، ۱۳۶۹: ۹۹).

ساختار داستان سنگر و مقممه‌های خالی، حاصل تکرارها و تناسب‌هایی است که نویسنده بین واژگان و مفاهیم برقرار می‌کند و همه عناصر را طوری به کار می‌گیرد که مضمون مدنظر او را انتقال دهد. تکرار کلمات و عبارات در خدمت شکل‌دهی به ساختار داستان قرار می‌گیرد و به‌کارگیری واژگان به‌گونه‌ای است که زبان را دارای خصوصیت ویژه‌ای می‌کند و آن را به شکلی جدید ارائه می‌دهد. گفتار کنایی شخصیت‌ها که در ورای شکل ظاهری خود معنایی متفاوت دارند و نمادین بودن شخصیت‌ها، صورت‌هایی آشکار برای انتقال ژرف‌ساخت داستان هستند. آهنگ جملات و نحو کلام به انتقال گفته‌های نویسنده کمک می‌کند. جملات گاه مرتب و گاه آشفته و درهم و گاهی مبهم و گاهی واضح‌اند و شکل روایت داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهند. با توجه به مفهوم بسامد درباره ارتباط بین زمان داستان و زمان روایت، راوی رخدادهای تکرارشونده را نقل می‌کند و این نشانه‌ای مبنی بر ارتباط شیوه روایت و ژرف‌ساخت داستان است. این تکرارها در ادامه باعث ایجاد طنز در داستان می‌شود؛ جایی که گوش سنگین مادر دوشیزه سکینه، شخصیت‌های دیگر را وامی‌دارد که حرف‌ها را برای او تکرار کنند؛ کاری که مجبورند همیشه انجام دهند و لکنت زبان پدر دوشیزه سکینه باعث می‌شود، کلمات چندبار تکرار شوند: «ضمن تغذیه همگانی، دوشیزه سکینه و ابوی با حوصله و کوشش سعی کردند مطالبی را که گفته شده بود به مامان بفهمانند. پس از اینکه فارغ شدند، ابوی چنین گفت: دخترم... برای بنده... سعادتی بالاتر از این نیست که یگانه ثمره شب... شب زفافم را برای ادامه تحصیلات... و دوری از نا... نامالیقات به خارجه... جه بفرستم، اما آن وقت با دل خود دل والده... والده... والدهات (ملاحظه می‌فرمایید که ادب همگانی شده بود) چه کنم؟ ما نمی‌توانیم فراغ تو را تحمل کنیم. آیا نمی‌شود در پیشنهاد خود تجدیدنظر کنی و برای تکمیل تحصیلات عالی به تهران بروی... بروی... بروی؟» (صادقی، ۱۳۸۸: ۹۴).

راوی عبارت «باز هم مثل همیشه» را قبل از پرداختن به روایت رخدادهای تکرار می‌کند و به خواننده گوشزد می‌کند داستانی که می‌خواهد تعریف کند، تکراری است و همانند داستان‌هایی است که پیشتر شنیده است: «باز هم مثل همیشه... چرا باز هم مثل همیشه؟ چرا باز هم مثل همیشه...» (همان: ۸۱). این عبارت، تکراری بودن رویدادهای زندگی شخصیت‌ها را نیز نمایان می‌کند. راوی عنوان ابتدای بخش‌ها را به‌گونه‌ای آغاز می‌کند که خواننده درمی‌یابد همه روزها و شب‌های شخصیت‌ها به همین شکل می‌گذرد که در داستان آمده است و تفاوتی با زمان‌های دیگر ندارد و تکرار آنهاست: «یک روز از زندگانی آقای کمبوجیه/ یک شب از زندگانی دوشیزه سکینه».

بهرام صادقی در این ساختار، شخصیت‌های داستانش را به‌صورت غیرمستقیم به خواننده معرفی می‌کند. شخصیت‌های این داستان گرفتار روزمرگی هستند و برنامه‌ای یکنواخت و تکراری برای گذراندن اوقات خود دارند. دنیای آنها چنان تاریک است که خود را با افکار مالیخولیایی و تفریحات مبتذل سرگرم می‌کنند و هر اتفاق کوچکی، زندگی آنان را از روال عادی خارج می‌کند. گفتار شخصیت‌ها و نمایش کنش‌های آنها، روش‌هایی هستند که او در معرفی شخصیت‌های داستانی به کار می‌برد. ظاهر شخصیت‌ها مدنظر قرار نمی‌گیرد و هرگاه توصیفی از ظاهر آنها می‌آید، تنها طرحی کلی از قیافه آنها ارائه می‌شود. «دوشیزه سکینه لب‌هایش را غنچه نیمه‌شکفته کرد و با صدای بلند به سؤال مادرش جواب داد: مامان من از غروب تا حالا به خودم اذیت می‌کنم که فرم موهای سرم کاملاً دم‌اسبی شود، اما هر دفعه نه‌اینکه دست‌تنها هستم و گره‌اش را شل می‌زنم، به‌جای اینکه مثل دم اسب‌های چموش سر به‌هوا بایستد، درست مثل اسب‌های از جنگ برگشته پخش و پلا می‌شود. حالا می‌خواهم که شما در این کار کمک کنید» (همان: ۹۲). شخصیت‌پردازی غیرمستقیم به صادقی کمک می‌کند تیپ‌های متنوعی از آدم‌ها بسازد. «چشمگیرترین شگرد داستانی بهرام صادقی، شخصیت‌پردازی‌های غیرمستقیم و ساخت دقیق تیپ‌های اجتماعی است؛ آدم‌هایی که به‌رغم اغراق‌های طنزآمیز نویسنده، به‌شدت واقعی و دارای تبیین تاریخی هستند» (محمودی، ۱۳۹۸: ۷).

اسم شخصیت‌های داستان به همراه نوع شخصیت‌پردازی آن به صورت ارائه‌شناسنامه شخصیت‌ها، هنجارشکنی نویسنده در شیوه روایت داستان را نشان می‌دهد. کمبوجیه، سکینه و اشکبوس نام‌هایی که از شدت مهجوری طنزآمیز می‌نمایند. هیچ وجه اشتراکی میان این نام‌ها نیست؛ اما محو شدن بخشی از مشخصات شناسنامه‌ای آنان زیر مهر اداره قند و شکر، اشتراک آنان را در بی‌هویتی نشان می‌دهد. چون معلوم نیست چه کسی هستند، این مشخصات ناپیدا است. درکل، صادقی با روش اغراق در شخصیت‌پردازی در ساختار روایی داستان برای خلق شخصیت‌هایی کاریکاتوری کمک می‌گیرد؛ شخصیت‌هایی که در عین مضحکی، ترحم‌انگیزند؛ شخصیت‌های داستان صادقی به پوچی رسیده‌اند و زندگی بی‌هدف و یکنواختی دارند و در بی‌هویتی مشترک هستند. این مسئله از شیوه شخصیت‌پردازی برای القای این مفهوم برداشت می‌شود. «او با چرخاندن مدام این آدم‌ها و جادادانشان در جاهای مختلف، به خصوص حضور مداومشان در برابر هم، تصویر بسیار دقیقی از یک جامعه راکد و بی‌معنی ارائه می‌دهد» (ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۱۵).

بهرام صادقی به مکتبی در داستان‌نویسی ایران تعلق دارد که به مکتب اصفهان موسوم است. می‌توان ویژگی‌های این مکتب را با توجه به ویژگی داستان‌پردازی او پیگیری کرد. تنوعی که در شیوه بیان صادقی وجود دارد و باعث خلق داستانی متفاوت شده، مطابق ویژگی جریان‌ستیزی اصفهان است. او در پی ابداع روشی تازه و آوردن موضوعی نو به حوزه داستان خود بوده است. علاقه به نوآوری و هنجارشکنی که از ویژگی‌های مکتب اصفهان است، در داستان سنگر و قمقمه‌های خالی نمودهای فراوان دارد. دخالت مستقیم راوی در جریان داستان و خود را به خواننده نشان دادن، نمونه آشکار آن و برخلاف شیوه معمول داستان‌نویسان آن دوره است. همه ویژگی‌های مکتب داستان‌نویسی اصفهان را می‌توان در همین تازه‌بودن، ابتکار و بدعت‌گذاری خلاصه کرد و صادقی در انواع آزمون‌ها برای مدرن کردن شیوه داستان‌پردازی‌اش سربلند بوده است.

۳- نتیجه

براساس مطالب بیان‌شده می‌توان گفت شیوه‌ای که بهرام صادقی برای روایت داستان سنگر و قمقمه‌های خالی به کار برده، مبتکرانه و همراه با نوآوری است. او با استفاده از سطوح روایی در کنار راوی فراداستان، بخشی را نیز به راوی سوم‌شخص و بخشی را به تک‌گویی شخصیت‌های داستان اختصاص داده است. نویسنده در مقام مؤلف، می‌کوشد فاصله خود و مخاطب را کم کند؛ او با راوی درون متن یکی می‌شود تا مجراهای ارتباطی میان مؤلف و خواننده را به حداقل برساند. با این نگرش، طنز در داستان‌های صادقی جایگاهی ویژه می‌یابد؛ زیرا در شیوه داستان‌نویسی او، قوانین پذیرفته‌شده نزد داستان‌نویسان نقض شده است و راوی، حضور خود را در داستان او به صورت علنی نشان می‌دهد. در این صورت، جایگاه ثابت راوی و خواننده و نویسنده متزلزل شده است و عهده‌دار نقش یکدیگر می‌شوند و شیوه‌های مرسوم روایت‌گری به بازی گرفته می‌شود. صادقی علاوه بر کشاندن طنز به حوزه روایت‌گری، از این سلاح برای آشکار کردن واقعیات تلخ جهان بیرونی شخصیت‌ها و دنیای درونی آنها استفاده می‌کند. به همین منظور در ساختار داستانش، نشانه‌هایی به دست می‌دهد و خواننده را به تأمل در کشف این نشانه‌ها و فهمیدن ژرف‌ساخت داستان وادار می‌کند. چگونگی بهره‌گیری نویسنده از این شکل خاص روایت‌گری به کمک سایر عناصر و نشانه‌های درون‌متنی به تشکیل ساختاری مدرن انجامیده است. توجه ویژه به روایت و فراداستان بودن داستان که حاصل نقض چارچوب‌هاست، شریک کردن خواننده در روایت داستان و محول کردن بخشی از وظایف راوی به او، مباحثات به فرم و تردید در واقعیت داستانی از طریق حرف زدن راوی فراداستان با خواننده، از نشانه‌های تمایل نویسنده به این ساختار است.

ژرف‌ساخت داستان مبتنی بر زندگی تکراری و یکنواخت شخصیت‌های داستان است و با استفاده از نشانه‌های درون‌متن در ساختار روایی نشان داده شده است. شخصیت‌های داستان نیز به یک شیوه معرفی می‌شوند و هر سه بخش داستان با

بررسی یک شناسنامه شروع می‌شود. روایت داستان‌ها در هر سه بخش به یک شکل است و ترکیبی از روایت راوی فراداستان و راویان سطوح دیگر است. عبارت (فکر کردن) در بخش ابتدایی داستان بارها تکرار می‌شود؛ کاری که کمبوجیه، شخصیت اصلی این بخش، همیشه آن را انجام می‌دهد: «حالا که اینطور است فکر می‌کنیم...». این وضعیت دربارهٔ سخنان شخصیت‌ها نیز وجود دارد و آنها دربارهٔ مسائلی صحبت می‌کنند که به گفتهٔ راوی، هر شب تکرار می‌شود. این چرخهٔ تکرار هر شب ادامه‌دار می‌نماید و به دوری مکرر می‌انجامد که کناره‌گیری آنها از آن تصورپذیر نیست. راوی نمادها را نیز برای بسط این ژرف‌ساخت به کار می‌گیرد. «سنگر و قمقمه» از نمادهایی است که در ابتدای داستان از آن یاد می‌شود و در پایان با پیوندی که با عنوان داستان ایجاد می‌کند، آن را رمزگشایی می‌کند. آقای کمبوجیه سنگر را سنگر زندگی می‌داند؛ جایی که سال‌هاست، او در آن به سر می‌برد و با چند قمقمهٔ خالی از امید به گوشه‌گوشهٔ آن فرار می‌کند. اینجاست که وجود شخصیت هم تکراری می‌شود. ماندگاری طولانی او در سنگر زندگی، وجودش را تکراری کرده است و او برای فرار از این وجود تکراری خود می‌کوشد.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- احمدی، بابک (۱۳۸۵). *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر)*، تهران: مرکز، چ یازدهم.
- الفت فصیح، سمیه (۱۳۹۰). *روایت‌گری در داستان‌های کوتاه بهرام صادقی (مجموعهٔ سنگر و قمقمه‌های خالی)*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه کردستان، استاد راهنما: پارسا یعقوبی جنبه‌سرایبی.
- ایگلتن، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز، چ دوم.
- پرینس، جرال (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمهٔ محمد شهبان، تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه، چ دوم.
- ذوالفقارخانی، مسلم (۱۳۹۶). «بررسی ساختار روایی و زبانی در رمان نو: داستان کوتاه آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب اثر بهرام صادقی»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۲ (۲)، ۴۰۸-۳۸۳.

Doi:10.22059/jor.2017.115878.1152.

- حاج نوروزی، ندا؛ صحرائی، قاسم (۱۳۹۵). «تحلیل شیوهٔ روایت‌پردازی مدرن در داستان قریب‌الوقوع نوشتهٔ بهرام صادقی براساس نظریات ژرار ژنت»، *کنگره بین‌المللی زبان و ادبیات*، مشهد، <https://civilica.com/doc/581930>
- ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، مترجم: ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۱). «هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی»، *کلک*، ش ۳۲ و ۳۳، ۳۹-۴۱.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۵). *تحلیل و بررسی آثار بهرام صادقی*، تهران: پایا.
- صادقی، بهرام (۱۳۸۸). *سنگر و قمقمه‌های خالی*، تهران: کتاب زمان، چ دوم.
- صادقی، بهرام (۱۳۶۹). «گفت‌وگو با بهرام صادقی (گفت‌وگوی جلال سرفراز)»، *کلک*، شمارهٔ ۱۰، ۹۵-۱۰۲.
- عباسی، علی (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ ۳۳، ۲۳-۵۰.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*، مترجم: صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- لاج، دیوید و دیگران (۱۳۹۰). *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسا مدرنیسم*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، چ دوم.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳). *پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.
- لوت، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

- محمدی، سید محتشم؛ اختردانش، فاطمه (۱۴۰۰). «بررسی انسجام واژگانی در داستان کوتاه سنگر و قمقمه‌های خالی نوشته بهرام صادقی بر پایه نظریه هلیدی و حسن»، پژوهشنامه اورمزد، شماره ۵۵، ۱۶۷-۱۸۸.
- محمودی، حسن (۱۳۷۷). خون آبی بر زمین نمناک، تهران: آسا.
- محمودی ایرانمهر، علیرضا (۱۳۹۸). «آقای کمبوجیه عشق‌بازی نکرده است»، مجله داستانی بیدار، شماره ۴۸، ۱-۵.
- میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی)، تهران: کتاب مهناز.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). صد سال داستان‌نویسی ایران (ج ۱ و ۲)، تهران: چشمه، چ دوم.
- نفیسی، آذر (۱۳۶۹). «اندر باب نقش‌بازی در داستان (برداشتی از آقای نویسنده تازه‌کار است اثر بهرام صادقی)»، کلک، شماره ۵، ۳۱-۴۳.

