بسم الله الرحمن الرحیم

عنوان: نقد ساختاری روایت در داستان های ادبیات مقاومت ایران
مولف: دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی - علی ششتمدی
ویراستار علمی: مهدی احمدی لفورکی
نوبـــت چـــــاپ: اول-۱۳۹۱
چاپ:
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
شابـــک:
طراحی و صفحه آرایی: مونا قهاری
طـــرح روی جـــــلد: مونا قهاری

نقد ساخـــــتاری روایت در داستان‌های ادبیات مقاومت ایران

با تأکید بر داستان‌های طوفانی دیگر در راه است، بیوتن، باغ بلور و من قاتل پســرتان هستم

دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی
علی ششتمدی

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

پیش گفتار ۱۱

فصل اول: درآمدی بر داستان‌های ادبیات مقاومت ایران ۱۳

۱-۱-مقدمه ۱۵

۱ـ۲-داستان مقاومت ۱۷

۱ـ۳- ویژگی‌های داستان مقاومت در ایران ۲۰

۱ـ۴- چگونه داستان‌های مقاومت را نقد کنیم؟ ۲۵

فصل دوم: نقد ساختاری طرح روایی در داستان ۲۷

۲-۱-مقدمه ۲۹

۲ـ۲- تعریف روایت ۳۱

۲ـ۳-ساختار روایت ۳۵

۲ـ۴-عناصر روایت ۳۸

۲ـ۵- طرح روایی در داستان ۴۰

۲ـ۶-ساختمان روایت، مبنای ارزش هنری در داستان ۴۲

فصل سوم: نقد ساختاری روایت در چهار داستان ۴۷

۳-۱- داستان طوفان دیگری در راه است ۴۹

۳ـ۱ـ۱- خلاصه‌ی روایت ۵۰

۳ـ۱ـ۲- آغاز ۵۱

۳ـ۱ـ۳- ناپایداری و تعلیق ۵۲

۳ـ۱ـ۴- گسترش و پرداخت ۵۳

۳ـ۱ـ۵- نقطه‌ی اوج ۵۳

۳ـ۱ـ۶- گره‌گشایی و پایان بندی ۵۴

۳ـ۱ـ۷- زاویه‌ی دید ۵۵

۳ـ۱ـ۸- راوی ۵۶
۳ـ۱ـ۹- ضرب‌آهنگ ۵۷
۳ـ۱ـ۱۰- لایه‌های داستان ۵۷
۳ـ۱ـ۱۱- شخصیت‌ها و موقعیت‌ها ۵۹
۳ـ۱ـ۱۲- عنوان داستان ۶۲
۳ـ۱ـ۱۳- جمع‌بندی، تحلیل و نقد ۶۳
۳-۲- داستان بیوتن ۶۴
۳ـ۲ـ۱- خلاصه‌ی روایت ۶۴
۳ـ۲ـ۲- آغاز ۶۵
۳ـ۲ـ۳- ناپایداری و گسترش ۶۶
۳ـ۲ـ۴- تعلیق ۷۰
۳ـ۲ـ۵- نقطه‌ی اوج ۷۰
۳ـ۲ـ۶- گره‌گشایی و پایان بندی ۷۱
۳ـ۲ـ۷- زاویه‌ی دید و راوی ۷۲
۳ـ۲ـ۸- لایه‌های داستان ۷۳
۳ـ۲ـ۹- شخصیت‌ها ۷۴
۳ـ۲ـ۱۰- عنوان رمان ۷۷
۳ـ۲ـ۱۱- مقایسه‌ی ساختار روایت ۷۹
۳-۲-۱۲- جمع‌بندی، تحلیل و نقد ۸۲
۳ـ۳- داستان باغ بلور ۸۴
۳ـ۳ـ۱- خلاصه‌ی روایت ۸۴
۳ـ۳ـ۲- آغاز ۸۵
۳ـ۳ـ۳- ناپایداری، گسترش و تعلیق ۸۶
۳ـ۳ـ۴- نقطه‌ی اوج ۸۷
۳ـ۳ـ۵- گره‌گشایی ۸۷

۳ـ۳ـ۶-پایان‌بندی ۸۸
۳ـ۳ـ۷- زاویه‌ی دید ۸۹
۳ـ۳ـ۸- راوی ۹۰
۳ـ۳ـ۹- ضرب‌آهنگ ۹۰
۳ـ۳ـ۱۰- لایه‌های داستان ۹۱
۳ـ۳ـ۱۱- شخصیت‌ها و موقعیت‌ها ۹۲
۳ـ۳ـ۱۲-عنوان رمان ۹۷
۳ـ۳ـ۱۳- داستان و سبک ادبی ۹۷
۳ـ۳ـ۱۴- جمع‌بندی، تحلیل و نقد ۹۸
۳-۴- داستان من قاتل پسرتان هستم ۱۰۰
۳ـ۴ـ۱- خلاصه‌ی روایت ۱۰۰
۳ـ۴ـ۲- آغاز ۱۰۰
۳ـ۴ـ۳- ناپایداری، گسترش و تعلیق ۱۰۱
۳ـ۴ـ۴- نقطه‌ی اوج ۱۰۲
۳ـ۴ـ۵- گره‌گشایی ۱۰۲
۳ـ۴ـ۶- پایان‌بندی ۱۰۲
۳ـ۴ـ۷- زاویه‌ی دید و راوی ۱۰۳
۳ـ۴ـ۸- ضرب آهنگ ۱۰۴
۳ـ۴ـ۹-لایه‌های داستان ۱۰۴
۳ـ۴ـ۱۰- شخصیت‌ها ۱۰۶
۳ـ۴ـ۱۱- عنوان داستان ۱۰۶
۳ـ۴ـ۱۲- جمع‌بندی، تحلیل و نقد ۱۰۷
۳-۵- سخن پایانی ۱۰۸
منابع و مآخذ ۱۱۰

پیش‌گفتار

در چند سال اخیر، مبحث «ادبیات مقاومت» به عنوان یک موضوع جدید در ادبیات مطرح شده و مورد توجه قرار گرفته است. تا پیش از این در مورد ادبیات مقاومت تحقیقات و پژوهش‌های کمی انجام می‌شد، اما چندی است که تحقیقات در این بخش شکل علمی به خود گرفته و سعی دارد این بخش مهم و خاص ادبیات را واکاوی نماید. تعاریف مختلفی از این حیطه‌ی ادبی ارائه شده که بررسی جامع و مانع بودن آن‌ها خود مجالی طولانی و مفصل می‌طلبد، اما آنچه از مجموع این تعاریف بر می‌آید، این نکته است که ادبیات مقاومت زبان ملت‌های مظلوم و مقاوم در برابر ظلم است؛ ظلمی که به شکل استبداد و استعمار جلوه‌گر می‌شود. این ادبیات به مفاهیم عالی انسانی همچون آزادگی، پایداری، انسان‌دوستی، همدلی، خداپرستی، عشق به وطن، استقلال و ... می‌پردازد.

در ادبیات فارسی نیز بر اثر انقلاب‌ها و مقاومت‌های تاریخی مردم، نویسندگان و شاعران آثاری خلق نموده‌اند که در حیطه‌ی ادبیات پایداری و مقاومت قرار می‌گیرد؛ از جمله در تاریخ معاصر و در اثر دو واقعه‌ی کلان تاریخی یعنی انقلاب اسلامی و هشت سال دفاع مقدس. مقاومت در ایران همراه با تفکرات مذهبی مردم بوده و از این حیث ویژگی منحصر به فردی نسبت به مقاومت دیگر ملل دارد. در نتیجه ادبیات حاصل از این تحولات نیز به مضامین فکری مذهب و فرهنگ مردم این سرزمین آراسته است. گفتنی است آثار هنری بسیاری با درون‌مایه‌ی این دو واقعه خلق شده‌اند و به تحلیل و بازنمایی زوایای مختلف آن‌ها پرداخته‌اند. قالب‌های مختلف هنری و به خصوص ادبی، هر کدام بر اساس ساختار و مقتضیات خود واقعیات، ارزش‌ها و اندیشه‌های مقاومت را به تصویر کشیده‌اند. ادبیات هم به عنوان یک گستره‌ی مهم از هنر، دارای زیرمجموعه‌هایی است که تحت تأثیر جلوه‌های مقاومت قرار گرفته‌است. به همین دلیل می‌توان ادبیات پایداری را هم به زیرشاخه‌های ادبی مانند: شعر، ادبیات داستانی، ادبیات کودک، ادبیات عامه و... تقسیم کرد. در این میان ادبیات داستانی به دلیل ارتباط عمیق آن با واقعیت و عینیت، هم‌چنین به دلیل بازنمایی تفکرات و لایه‌های اجتماعی- سیاسی یک ملت، دارای اهمیتی خاص و قابل اعتنا است.

در کتاب حاضر چهار داستان که در دهه‌های مختلف ادبیات مقاومت ایران خلق شده‌اند، مورد بررسی قرار گرفته‌است. این داستان‌ها در زمان انتشار و بعد از آن تأثیر به‌سزایی در ادبیات داستانی ایران داشته‌اند و هر کدام از زاویه و بعدی متمایز، به دو مقوله‌ی دفاع مقدس و انقلاب اسلامی نگریسته‌اند. در این کتاب، این داستان‌ها با نقد ساختاری روایت مورد تحلیل قرار گرفته‌اند تا نگاه جهانی، ادبیت آن‌ها را بررسی کند. با توجه به این چهار داستان ـ که ساختار آن‌ها بارها مورد تقلید و بازسازی قرار گرفته است ـ نکاتی درباره‌ی داستان‌های مقاومت ایران مطرح شده که به عنوان اولین گام‌ها در راه تحلیل ادبیات داستانی پایداری ایران، با نگاهی نسبی همراه است و در واقع یک فرضیه‌ی قابل تأمل می‌باشد. امید آن‌که پژوهش حاضر مورد قبول استادان، پژوهشگران و خوانندگان عزیز قرار گیرد و از آن‌جایی که هیچ گلی بی‌خار نیست، ما را در رفع نقایص این کتاب یاری فرمایند.

در پایان از آقای مهدی احمدی لفورکی که ویرایش علمی کتاب را بر عهده داشتند، تقدیر و تشکر می نماییم.

و من الله التوفیق

عبدالله حسن‌زاده میرعلی و علی ششتمدی- زمستان ۱۳۹۱

فصل اوّل

درآمدی بر داستان‌های ادبیات مقاومت ایران

۱-۱- مقدمه

جنگ، چه داخلی و چه خارجی، در هر جای دنیا که به وقوع بپیوندد، به طور طبیعی باعث ایجاد تحولاتی می‌شود. یکی از این تحولات، تغییر «اندیشه» و «تفکر» است. مهم‌ترین زمینه ی این تحول، تحول «هنر» و قالب‌های مختلف آن در نتیجه‌ی جنگ است. ادبیات و ادبیات داستانی به عنوان زیرشاخه‌های هنر از این مسأله مصون نمی‌ماند و به دلیل زمینه‌ی اجتماعی و انسانی، به شدت تحت تأثیر مسائل جنگ قرار می‌گیرد و در بعضی از دوره‌های زمانی و برخی زبان‌ها، «ادبیات جنگ» ظهور می‌کند. بخشی از ادبیات جنگ، «ادبیات مقاومت» یا «ادبیات پایداری» نامیده می‌شود. این بخش مربوط به ادبیاتی است که در اثر جنگ و تنش‌های حاصل از مقاومت ملل مظلوم و یا انقلاب مردم خلق می‌شود؛ ادبیاتی که شامل مفاهیم و ارزش‌های جریان مقاومت و انقلاب و نیز آسیب‌ها و نکات مخرب جنگ و استبداد و استعمار و ظلم است. از دیدگاهی دیگر، ادبیات مقاومت را زیرشاخه‌ای از ادبیات حماسی محسوب می‌کنند. بازگویی و تشریح حوادث حماسه‌ها در دل خود حداقل سه مزیت شاخص و عمده را داراست:

الف- نسل‌ها را با حماسه‌ها و حوادث زمانشان به هم پیوند می‌دهد.

ب- از تکرار تجربیات همدیگر بی نیاز می‌سازد.

ج- بار تکالیفی را که از نسل پیش برجای مانده و راهی را که هنوز کاملاً طی نشده است، به نسل بعد باز می‌نمایاند.

مشهور است که می‌گویند هر حماسه‌ای از دو جزء یا دو مرحله‌ی مهم تشکیل شده است: جزء اول حماسه‌سازی است که در میدان مبارزه حاصل می‌شود؛ جزء دوم و مهم‌تر پیام‌رسانی حماسه‌هاست که این وظیفه‌ی اخیر بر عهده‌ی گروهی است که در حین حماسه‌ها و به خصوص پس از پایان مرحله‌ی اول و برای برآورده کردن سه هدف یاد شده بعد از هر حماسه‌ای سلاح عوض می‌کنند و در حالی که جامعه میل آن دارد تا خود را از فضای حوادث گذشته دور سازد، ساز و کاری جدید و جدی را سامان می‌دهند تا

بتوانند راه نیمه تمام شهیدان حماسه‌ها را به سر منزل مقصود برسانند. (اسفندیاری، ۱۳۸۱: ۱۴۰)
ادبیات مقاومت مانند هر جریان ادبی در شاخه‌های مختلف تأثیر خود را بروز می‌دهد. داستان و ادبیات داستانی، بخش مهم و عظیمی از این تأثیر را به نمایش می‌گذارد، زیرا «جامعه» خود را مطرح کرده و حقایق موجود در جامعه زمان مقاومت و پایداری را روایت می‌کند. در این رمان‌ها اعماق لایه‌های احساسات و افکار انسانی در تقابل موقعیتی حساس چون «جنگ برای حفاظت از ارزش‌ها» بروز می‌یابند.
رحمان دوست می گوید:

> ادبیات مقاومت در بردارنده‌ی آثار ادبی‌ای است که از لحاظ مضمون و غایت مخاطب خود را به پایداری در برابر دشمن فرا می‌خواند و در ذات آن حقیقت‌خواهی و امید به آینده همواره فرا روی خالق اثر ـ و بطن متن ادبی ـ وجود دارد. (رحمان‌دوست، ۱۳۷۹: ۴۶۶)

بحث درباره‌ی داستان‌هایی که در حوزه‌ی ادبیات مقاومت و با این موضوع نوشته می‌شوند، بحثی بسیار گسترده است که شامل تحلیل بن‌مایه‌ی اندیشه‌ها و تغییر دیدگاه‌های حوزه‌ی علوم انسانی هم می‌شود. به این دلیل که ادبیات داستانی مقاومت در یک جامعه مجموعه‌ای از روایت‌ها، تصاویر، احساسات و اندیشه‌ها را در برهه‌ای بحرانی از آن جامعه در بطن محتوایی خود دارد که نشان دهنده ی اهمیت و عظمت موضوع است. این که داستان چگونه وارد ایران شد و چه سیری را تا سال ۵۷ طی کرد، بحث این کتاب نیست، بلکه هدف، نگاه تحلیلی و ساخت‌شناسی بر آثاری است که در سال‌های بعد از انقلاب تحت تأثیر تحولات ایران و خصوصاً دفاع مقدس و با درون‌مایه‌ی این موضوع نگاشته شده‌اند.

۱-۲- داستان مقاومت

در هنگام پردازش هر نوع قالب ادبی و از جمله داستان، دو مقوله‌ی فرم و محتوا مقابل ما قرار می‌گیرد. در حوزه‌ی داستان نویسی این دو مقوله را طور دیگری نیز می‌توان دید. براهنی می گوید:

> در تمام آثار هنری، به ویژه داستان که با جزء به جزء زندگی سر و کار دارد و به ویژه در قصه که نویسنده می‌خواهد زندگی را در سطحی از یک واقعیت ملموس، در محدوده‌ی شخصیت‌های داستانی طرح و توطئه‌ی عِلّی و الگویی بر اساس نوعی جهان بینی عمیق هنری نشان دهد، هنرمند و یا قصه نویس دو طاس مشابه در اختیار دارد .... این دو طاس، طاس‌های عینیت و ذهنیت هستند. (براهنی، ۱۳۶۲: ۴۶۲)

این بخش از بحث مربوط به عینیت است؛ یعنی آن قسمت که نویسنده بر اساس جامعه‌ی واقعی، تصویری در ذهن هنرمندانه‌اش می‌سازد. وقتی انقلابی رخ می‌دهد، یا بیگانه‌ای به مردم مظلوم یک سرزمین یورش می‌برد، تمام اتفاقات اجتماع تحت شعاع قرار می‌گیرد. هنرمندان، عینیت خود را از چیزی که مربوط به این نبرد می‌شود می‌گیرند و نســـــل یا جریانی از آثار هنری مرتبط با این واقعیت عظیم شکل می‌گیرد.
همواره برخی شاعران و کاتبان در طول تاریخ بشر مشغول ثبت وقایع جنگ بوده‌اند و ادبیات حماسی در میان مردمی که جنگ همواره یک پای زندگی آن‌ها بوده، جایگاه خاصی داشته و دارد. وقوع جنگ‌های مختلف در قرن نوزدهم و بیستم و خصوصاً نبردهای خونین اروپاییان با یکدیگر و وقوع دو جنگ بزرگ جهانی در اروپا، انگیزه‌ی خلق بسیاری از اشعار، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه و بلند شده است.
مجتبی رحمان دوست در این باره می نویسد:

> نقش ادبیات و هنر در انتقال فرهنگ ملل مختلف به نسل‌های بعد بر کسی پوشیده نیست. تاریخ اکثر ملل جهان مشحون از مقاومت در برابر نیروهای متجاوز است. ادبیات مقاومت آینه‌ی انعکاس فرهنگ ملت‌هایی است که در مقابل دشمن به مقاومت برخاسته‌اند و در این میان نقش رمان و مشخصاً «رمان مقاومت» و خاصیت ترجمه پذیری آن به زبان‌های مهم دنیا غیر قابل انکار است. حتی کشورهای متجاوز برای انتقال فرهنگ ضد بشری خویش و ثبت وقایع ایام جنگ خود، دست به نگارش رمان‌های جنگ زده‌اند. در این میان رمان‌های جنگ آمریکایی از کمّیت بیش‌تری برخوردارند. (رحمان‌دوست، ۱۳۷۹: ۴۶۵)

نکته‌ی حائز اهمیت دیگر در این مبحث، مربـــوط به ویژگی‌های ادبیات مقاومت در ایران اسلامی است. ایرانی در مورد امکاناتی که جنگ تحمیلی در اختیار نویسندگان کشور گذاشت، می نویسد:

> اما جنگ هشت ساله‌ای که به کشور ما تحمیل شد، واجد یک ویژگی مهم بود که امکانات بیش‌تری جهت خلق داستان‌های بزرگ در اختیار داستان‌نویسان ایرانی گذاشت. و آن این که طرف عراقی مجهز به پیشرفته‌ترین و مرگبارترین سلاح‌هایی بود که در زراد خانه‌های جهان یافت

> می‌شد و دشمنان ایران که عراق جبهه‌ی مقدمشان بود، تمام زورشان را به کار بردند تا کشور ما به سلاح‌های پیشرفته دست نیابد. (ایرانی، ۱۳۷۲: ۷)

عظمت واقعه‌ی هشت سال جنگ تحمیلی هر چه باشد، باید مطمئن باشیم که امکان ادبی شدن آن نیز به همان اندازه وجود دارد، زیرا همان طور که آن وقایع از انسان‌ها سر زده است، قالب‌های ادبی را نیز موجودی به نام انسان خلق می‌کند. همان‌طور که انسان‌هایی قادر به ایجاد چنان وقایع ارزشمندی بوده‌اند، انسان‌هایی دیگر قادر به باز آفریدن همان وقایع ارزشمند در محدوده‌ی داستان هستند.
طبیعی است اگر داستان نویسان ایرانی موقعیت را مغتنم می‌شمردند و از این منبع بزرگ، موضوع‌های بزرگ بسیار برداشت می‌کردند و رمان‌های بزرگ فراوانی هم می‌نوشتند، اما متأسفانه باید اعتراف کرد که حتی رمان چندانی نیز تا کنون نوشته نشده است، تا چه برسد به رمان‌های بزرگ. اما همان تعداد رمان و داستانی هم که اکنون موجود است، حاصل زحمات و همت نویسندگانی است که در جبهه‌ی غیر ملموس وارد نبرد شده‌اند و شرح مقاومت را هر کدام از دیدگاه خویش به تصویر کشیده‌اند. داستان‌هایی که تاکنون از نویسندگان ایرانی درباره‌ی دفاع مقدس و انقلاب چاپ شده‌اند، در مجموع نمره‌ی خوبی را نگرفته‌اند، اما می توان این گونه اندیشید که این آثار آغاز موجی هستند که در آینده در ادبیات فارسی شوری به پا خواهند کرد و تاریخ ادبیات نویسان آینده را مجبور می‌کنند درباره‌ی آن ها بنویسند.
اما آنچه در واقعیت تاریخ ادبیات ما اتفاق افتاده، کمی متفاوت است. جهت توضیح این مطلب به گذشته نگاهی می‌کنیم. در تاریخ اسلام نقل می‌کنند که کفار قریش قرآن را «اساطیرالاولین» می‌خواندند تا آن را دروغ جلوه دهند و بعدها جادو و سحر خطابش کنند. آن‌ها با این اتهام قصد داشتند تا از خود و قوم خود اثرات بیداری قرآن را فراری دهند. متأسفانه این قضیه بعدها در میان مسلمانان به شکلی اغراق‌آمیز درآمد و کار به جایی کشید که «اساطیر» دروغ دانسته شدند و مخالف دین. حتی با این تحلیل که قصه دروغ‌پردازی است، داستان را دروغ می‌دانند و عده‌ای آن را «حرام» تلقی می‌کنند. عزیزی در این مورد می نویسد:

> هستند کسانی که هنوز هم قصه را به صرف دروغ بودن تکفیر می‌کنند و جماعت قصاصین را از زبان نبی اکرم(ص) ملعون می‌دانند! و تا این چنین است، وای به حال قصه‌نویس مسلمان که در این روزگار وانفسا سر آن دارد تا در برابر این همه قصه نویس لامذهب قد علم کند و اثری درخور بیافریند که به ناگاه بوسه‌ی تازیانه‌ی تکفیر حضرات را از قفا بر گرده‌ی خویش حس می‌کند. قدر مسلم آن که نویسندگان بی‌دین را از این لعن و تکفیرها باکی نیست، چه بسا از این همه نادانی و تحجر مسرور هم می‌شوند؛ ولی نویسنده‌ی مسلمان در این هنگامه خون دل می‌خورد و دم بر نمی‌آورد و جز این چاره چیست؟ (عزیزی،۱۳۸۸: ۳)

این مسأله با اندکی تفاوت در روایت‌پردازی نویسندگان داستان مقاومت از جنگ هشت ساله دیده می‌شود. همه جا شعار همیشگی تکرار می‌شود که «جنگ را درست نشان بدهیم نه درشت!»؛ اما آن زمانی که حتی به میزان اندکی، واقع‌گرایانه به جنگ نگریسته می‌شود، واکنش‌های عمومی در مقابل آن

دیده می‌شود که مثلاً به فلان مسأله‌ی مقدس جنگ توهین شده! در حالی که برداشت تعمیم‌گرایانه از داستان (که سنگ بنای آن را داستان‌نویسان تیپ‌گرایی چون «جمال‌زاده» گذاشته‌اند) در اکثر سبک‌های داستان‌نویسی، انحراف کامل از موضوع و پیام است. این پدیده در داستان‌های مربوط به قهرمانان جنگ به شکل «خودسانسوری» خود را نشان می‌دهد. از یک طرف بسیاری از نویسندگان ترجیح می‌دهند با تبدیل خاطره‌های واقعی جنگ به داستان این معضل را از بین ببرند؛ از یک طرف هم زمانی که خطری مقدسات جنگ را تهدید می‌کند، نویسنده رو به کتمان می‌آورد و نتیجه این می‌شود که در حجم عظیمی از داستان‌های با موضوع مقاومت، قهرمان‌هایی شبیه قصه‌ها و اساطیر می‌بینیم و اتفاق‌هایی غیر واقعی! رحمان دوست می نویسد:

> واقع‌گرا بودن نه به عنوان «رئالیستی» بودن اثر است، بلکه دوری از مطلق‌گرایی است. به عبارت دیگر نویسنده نباید تلاش کرده باشد که انسان‌ها را به اصطلاح سیاه سیاه یا سفید سفید ترسیم کند، بلکه برخی از انسان‌ها را خاکستری ترسیم کرده باشد و تلخی‌ها را در کنار شیرینی‌ها و پیروزی‌ها را در کنار شکست‌ها و عقب نشینی‌ها را در مقابل پیشروی‌ها بیاورد و در کنار همه‌ی این واقعیت‌های جنگ، در مجموع فلش نهایی به سمت آن سه عاملی که گفته شد، ترسیم شده باشد. حتی اگر ترس در نیروهای خودی وجود دارد، اما در مقطعی دیگر بر این ترس غالب می‌شود، می‌تواند عملیات شجاعانه‌ای انجام دهد. ترسیم این ترس مؤثّر است و برای نشان دادن و درخشندگی آن شجاعتی که بعد از این بروز می‌کند، لازم است. (رحمان‌دوست، ۱۳۷۹: ۴۸۲)

در ادامه و در بحث آسیب شناسی به این قضیه خواهیم پرداخت که یکی از دلایل رشد نیافتن داستان مقاومت ایران همین مسأله است. در نمونه‌هایی هم که بررسی می‌شوند، روی نقاطی که این حصارها در آن داستان‌ها شکسته شده و باعث متفاوت شدن و باورپذیرتر شدن این آثار شده، تأکید خواهیم کرد.
اما نکته‌ی درخور بیان این است که «تابو» ساختن در همه‌ی عرصه‌ها آسیب ایجاد می‌کند. هرچند این داستان‌ها آینه‌ی نمایش حماسه‌ای ملی و تاریخی ـ مذهبی هستند، اما این آینه اگر صاف و زلال‌تر باشد، تأثیرگذاری بیش‌تری هم خواهد داشت. اسفندیاری می نویسد:

> توجه به واقعیت‌های رخ داده در جریان رویدادها، به خصوص رویدادهایی که ارزش آن از محدوده‌ی ظرف زمانی خاصی فراتر رفته و اعتبار ابدی یافته، اصل مهمی است که رعایت آن در جریان تحریر تاریخ و ابعاد آن رویدادها، آن قطعه‌ها را از ماندگاری و خدشه ناپذیری بیش‌تری برخوردار می‌سازد. بدین صورت که وقتی وقایع رویدادها به دور از دخالت احساسات به تحریر در آمد، در هر برهه از زمان که در محک ارزیابی و بررسی صاحبان اندیشه قرار گیرد- از آن‌جایی که به پشتوانه‌ی اسناد و استدلال به قلم در آمده است- سربلند از عرصه‌ی هر نوع شک و شبهه و خدشه‌ای در خواهد آمد و گذشت زمان نه تنها آن را کهنه نخواهد ساخت، بلکه به طراوت و استحکام عقلی و سندی آن نیز خواهد افزود. (اسفندیاری، ۱۳۸۱: ۱۴۶)

۱-۳- ویژگی‌های داستان مقاومت در ایران

الف- هویت: هویت ایرانی، مفهومی عام‌تر از جنبه‌ی ملیت‌گرایی است. شاخصه‌های پنهان و آشکارِ فنی و محتوایی (مادی و معنوی) است که از دور فریاد می‌زند که این گل، روییده از آب و خاکِ این قسمت از دنیا است و عطر و بویش مخصوص این‌جاست. اگرچه از دیدگاه کلی، گلی از گلستانِ ادبیات عالم است و از این نظر، با هر گل این گلزار ـ از هر فرهنگ و سرزمین ـ دارای وجوه تشابه بسیار است، اما عطر و بوی ناب و منحصر به فردِ خویش را دارد؛ مثل عطر دلکشِ برنج ایرانی؛ مانند نقش‌ها و ترکیب‌ها و رنگ‌آمیزی‌های خاص فرش ایرانی که هر شامه یا چشم آزموده را بی‌درنگ متوجه اصالت و منشأ آن می‌کند. در یک کلام، غرض از ایرانی بودن، بروز و ظهور توأمان تمام ویژگی‌های ناب متأثر از نژاد، قومیت، زبان، جغرافیا و ... ـ که در درجه‌ی دوم اهمیت هستند ـ و فرهنگ، اعتقادات، آداب، رسوم و سنّت‌ها ـ که نوعِ نگاه و قضاوت هنرمند را نسبت به زندگی و هستی شکل می‌دهند ـ در اثر است. می‌دانیم که خصیصه‌ی بارز و مشخص این فرهنگ، اسلامی بودن آن است که در طی سیزده ـ چهارده قرن گذشته، تأثیر عمیق خود را بر تمام شئون زندگی مردم کشورمان ـ حتی در جزئی‌ترین مواردِ آن ـ گذاشته است.

در این قسمت به صورت خاص، هویت در داستان دفاع مقدس مورد بررسی است. این که اگر داستانی می‌خواهد مربوط به حوزه‌ی ادبیات مقاومت باشد، باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد؟ آیا صرف این که پرچم ایران را به دست بگیرد و شعارهای آن زمان را بگوید، کافی است؟

یکی از مصادیق بارز دخالت احساسات در عرصه‌ی نوشتاری دفاع مقدس، تلاش برخی نویسندگان در هر چه ضعیف و بی‌تدبیر تصویر کردن چهره‌ی دشمن در طول ۸ سال جنگ تحمیلی است، تا آن‌جایی که بعضاً با مطالعه‌ی بسیاری از این گونه مطالب که در قالب‌های به‌خصوص مانند خاطرات و داستان نگارش یافته است، بعید نیست در ذهن خواننده‌ی نسل جدید این سوال پیش بیاید که پس ما در طول این ۸ سال در مقابل چه نیرویی می‌جنگیدیم. (اسفندیاری،۱۳۸۱: ۱۴۵)

بحث دیگر درباره‌ی هویت پاسخ به این سؤال است که این رمان‌ها قرار است چه نیازهایی را برطرف کنند؟ چه انتظاری از آن‌ها می‌رود؟ زمانی که در میان مردم منتشر می‌شوند، قرار است باعث نشر چه اندیشه‌ای شوند؟ متأسفانه مرسوم آن است که یک بیانیه وجود داشته باشد و همه‌ی نویسندگان این بیانیه را به زبان‌های مختلف فریاد بزنند. ایرانی در این باره می نویسد:

> در ایران شرایط اجتماعی و فرهنگی لازم برای رشد و اعتلای هنر رمان چندان فراهم نیست. باید توجه داشت که رمان هنری است ماهیتاً فردگرا و نسبیت‌گرا و نقاد نسبت به هر موضوعی و شخصیتی که تصویر می‌کند. جامعه‌ی ما هنوز نمی‌تواند بپذیرد که شخصیت‌ها و رویدادهای تاریخی محبوبش با رهیافتی نسبیت‌گرا و نقاد تصویر شوند. (ایرانی، ۱۳۷۹: ۷)

ب- تقلید: مسأله‌ی دیگر که ریشه‌ی ضعف‌های ساختاری داستان‌های مقاومت ایران است، تقلید از آثار خارجی است، زیرا آن دسته از نویسندگانی که آثار خوبی خلق می‌کنند، در فرم و ساختار روایی

از سبک‌های دارای منشأ اروپایی تبعیت می‌کنند. هم‌چنین به همین سبب است که با وجود آن همه مرارت‌ها و زحمت‌های کشیده شده توسط پدیدآورندگان، این ادبیات مجموعاً حادثه‌ای در عرصه‌ی ادبیات منثور جهان پدید نیاورده، موجی ایجاد نکرده و حتی با وجود برخی نوازش‌ها و تشویق‌های پراکنده و البته غیر فراگیر و محدود ـ که بیش‌تر جنبه‌ی تشویق بزرگ‌تر نسبت به کودک، یا استاد نسبت به شاگردی نوپا که استعدادی خوب در یادگیری از خود نشان داده است، دارد ـ در جهان انعکاسی گسترده نیافته، زیرا بسیار طبیعی است که جریانی که نهایت هنرش، آفرینش نسخه‌هایی مطابق اصل است، جز کاری غیر اصیل، غیر خلاق، غیر نو و دست دوم انجام ندهد.

در ادامه باید گفت در ادبیات داستانی پس از انقلاب در کشور ـ آن‌چنان‌که اقتضای انقلابی با چنین ابعاد عظیمی بود ـ موجی تازه پدید آمد. به این ترتیب که در ابتدا، تحت تأثیر تحوّل بنیادینی که در تمامی مبانی معنوی و مادی کشور در حال رخ نمودن بود، معدودی از نویسندگان نسل پیشین و جمعی از نویسندگانِ نسل انقلاب بر آن شدند که ضمن بهره‌گیری متناسب از تمام فنون تجربه شده در عرصه‌ی ادبیاتِ داستانی جهان ـ که اساس آن‌ها، میراث مشترک بشری در طی تاریخ است و ایران نیز به عنوان یکی از کهن‌ترین تمدن‌ها و فرهنگ‌ها، سهم عظیمی در آن دارد ـ به کاوش در میراث‌های کهن داستانی ملی و دینی کشور نیز بپردازند و از تلفیق و ترکیب حساب شده‌ی آن شگردها، گونه‌ای داستان ایرانی پی بریزند.

هم‌چنین آنان کوشیدند تا در این مسیر، عینک ایسم‌های وارداتی شرقی و غربی را بر چشم نگذارند و جامعه و مردم خود را بی‌واسطه ـ آن طور که واقعاً بودند ـ ببینند. بر همین اساس بود که به‌تدریج، گونه‌ای جدید از واقعیت‌گرایی با عرصه‌ای فوق‌العاده وسیع‌تر و غنی‌تر که قلمرو آن از مرزِ محسوس‌ها و مادیات می‌گذشت و وارد عوالم فراواقعی (غیب) می‌شد، پا به عرصه‌ی وجود گذاشت، که می‌شد آن را نطفه‌ی اولیه‌ی واقعیت‌گرایی الهی یا واقعیت‌گرایی اسلامی یا به تعبیری دیگر، واقعیت‌گرایی متعالی دانست.

یکی از کسانی که پیش از بقیه به مطرح ساختن این موضوع در جامعه‌ی ادبی کشور همت گماشت، محسن مخمل‌باف بود. او و همکارانش در واحد ادبیات حوزه‌ی اندیشه و هنر اسلامی، برای مدتی بر این موضوع متمرکز شدند، هر چند مدتی بعد همین نسل به بعضی مسائل متهم شدند و آخرین شعله‌های امید برای ساختن نوع ادبی جدید از بین رفت. رهگذر در همین باره می نویسد:

> این در حالی است که در جوامع غربی، تحولاتی اغلب به مراتب کوچک‌تر و کم‌اهمیت‌تر و با پشتوانه‌ی اندیشه‌ای بارها ضعیف‌تر، موجد مکاتب هنری و ادبی پرسروصدا و جهانگیری شده است. ضمن آن‌که این یک اصلِ منطقی پذیرفته شده است که مضمون و محتوا، توده‌ای آن‌چنان بی‌شکل و هویت نیست که در هر ظرفی (مکتب هنری‌ای) جا بگیرد و به شکل همان ظرف درآید، بی‌آن‌که در ماهیتِ آن تغییری ایجاد شود؛ بلکه هر مضمون و محتوای بدیع، برای بیان و عرضه‌ی هر چه بهتر و موثرتر خود، باید شکلِ بیانی و قانونمندی‌های هنری مناسب خود را نیز خلق کند. (رهگذر، ۱۳۸۵: ۷۵)

ج- شخصیت‌پردازی: یکی از بحث‌های بسیار تأثیرگذار بر روی ساختار داستان نویسی دفاع مقدس، نگاه نویسندگان به شخصیت پردازی است. هرچند بحث ارتباط مستقیم شخصیت و ماجرا و شالوده بودن شخصیت در روایت، بحثی است که در فیلم‌نامه مطرح می‌شود، اما به هر حال بسیاری از ویژگی‌های ساختار داستان مربوط به شخصیت است و به نوعی سوژه، ماجرا و تعلیق در گرو نوع شخصیت‌ها و میزان محوریت هر کدام از آن‌هاست. (فیلد، ۱۳۸۷: ۳۳)

در داستان‌های مقاومت کشور ما شخصیت‌ها شبیه تیپ هستند و قابلیت تقسیم‌بندی دارند. متأسفانه یکی از ضعف‌های اساسی این داستان‌ها که ریشه‌ی بسیاری از ضعف‌های دیگر هم شده، تکراری شدن شخصیت‌ها و وجود پیش‌فرض‌های اساسی در پردازش آن‌هاست. البته این دسته‌بندی کلی است و استثنائاتی وجود دارند که از این روند تبعیت نمی‌کنند؛ مانند داستان باغ بلور (محسن مخمل‌باف) و یا اکثر داستان‌های احمد دهقان و مصطفی مستور. گفتنی است شخصیت‌های اصلی در داستان‌های مقاومت ایران عموماً جزء یکی از این دسته‌ها هستند:

۱- قهرمان: در داستان‌های دفاع مقدس و هم‌چنین انقلاب، همیشه یک قهرمان وجود دارد. در داستان‌نویسی کلاسیک، وجود قهرمان لازمه‌ی یک داستان است، اما در داستان‌نویسی مدرن و به ویژه داستان کوتاه، قهرمان از ساختار کنار گذاشته می‌شود. برای مثال می‌توان داستان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»ی احمد دهقان را مثال زد که شخصیت اصلی قهرمان نیست و از نگاه دقیق‌تر یک ضد قهرمان هم محسوب نمی‌شود.

ویژگی‌های مشترک قهرمانان داستان‌های دفاع مقدس و انقلاب اسلامی عبارتند از:

• قهرمانان انسان‌های کاملی نیستند. آن‌ها در داستان سیر تکامل را طی می‌کنند و با شهادت به اوج کمال می‌رسند. به تعبیر نویسندگان، از عالم پست فرا رفته و پرواز می‌کنند. این‌که این شخصیت‌ها معمولاً کامل نیستند، به خاطر این نیست که نویسنده آن‌ها را ناکامل دوست دارد، بلکه نویسنده برای ارائه‌ی «نسخه ی تکامل» خویش، به یک نمونه‌ی آزمایشگاهی نیاز دارد تا داستان را با محوریت او پیش ببرد و او را به سعادت برساند. از طرف دیگر مسلم است که انسانِ کامل ظرفیت خلق داستان ندارد، جز در خلق رمانس و قصه‌هایی از جنس قصه‌های باستانی که قهرمان قصه‌ها در طی هزاران صفحه حتی خراشی هم بر نمی‌داشت و لحظه‌ای هم اشتباه نمی‌کرد.

متأسفانه در داستان‌های دفاع مقدس گاهی قهرمانانی تا همین حد قصه‌وار نیز وجود دارند. در مقام مقایسه می‌توان شاهنامه ـ که سمبل اغراق و حماسه در ادبیات ماست ـ را مطرح کرد که با وجود مضمون حماسی، در مسیر روایت، قهرمان اشتباه می‌کند؛ اما در داستان‌های دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ و بعد از انقلاب، شخصیت اصلی همان میزان اشتباه یا لغزش را هم ندارد.

• قهرمانان به طور اتفاقی در قسمت‌هایی از داستان، مشغول گفتن کلمات قصار می‌شوند؛ حرف‌هایی از جنس حرف‌های خود نویسنده و گاهی با همان واژگان و نحو دستوری که معمولاً در جواب یک آدم نادان یا کم‌دان و گاهی مغرض از زبان قهرمان داستان بیان می‌شود تا نویسنده سخن خود را گفته باشد و متهم به بیانیه نویسی نشود.

• قهرمانان همان طور که گفته شد، انسان‌های کاملی نیستند، اما اگر هم ضعف یا گناهی دارند، این ضعف یا گناه، مسأله‌ی عمیق و ماندگاری نیست؛ مثلاً قهرمان، آدم دروغگو یا ترسویی است که با رفتن به جبهه یا قرار گرفتن در محیط انقلابی اصلاح می‌شود و یا نهایتاً یک عشق حرام دارد که به تعبیر نویسنده‌ی داستان نباید قهرمان را آلوده می‌کرد و قهرمان در داستان با ازدواج یا راهی دیگر از این بند شیطانی رها می‌شود. هیچ‌گاه در این داستان‌ها با قهرمانی روبرو نمی‌شویم که رابطه‌ی خائنانه داشته باشد یا گناهی از جنس گناهانی را انجام دهد که در جامعه قباحت شدید دارند. این قهرمانان حتی در اوج خطاکاری و اشتغال به گناه دارای مرام و منش هستند و ذاتشان خوب و فطرتشان پاک است. آن‌گاه نسخه‌ی تکامل خود از این ظرفیت بالقوه‌ی آن‌ها استفاده کرده و هدایتشان می‌کند.

• با آن که شمیم خوش رایحه‌ی اسلامی در سرزمین ما بساط نژادپرستی و تبعیض‌های خونی را برچیده است، اما متأسفانه هم‌چنان هم این تفکر که انسان‌ها بنا به ذاتشان شخصیت می‌یابند، در ذهن فرهیختگان و مردم وجود دارد. در داستان‌های مقاومت ایران نیز به وفور به قهرمانانی برمی‌خوریم که نژاد پاکی دارند و خانواده‌ای دارند که اگر مذهبی نباشد، اصالت دارد؛ بنابراین آن‌ها ظرفیت رشد و تکامل را دارند.

• عشق‌بازی یکی از ویژگی‌های قهرمانان داستان‌های دفاع مقدس و انقلاب است. آن‌ها هرچند شخصیتی تا حدودی منطقی و عقلانی دارند، اما نهایتاً کاری که انجام می‌دهند، کار دل است. قیاسی ساده بین قهرمانان داستان‌های پلیسی ـ جنایی غرب مانند شرلوک هلمز و پوآرو با قهرمانان جنگ مانند سرداران و شهدای مردمی، این واقعیت را به وضوح نمایان می‌کند. به همین سبب صحنه‌های پایانی داستان‌ها ـ که در اکثر موارد با شهادت قهرمان داستان همراه است ـ عاشقانه و رمانتیک روایت می‌شوند.

۲- شخصیت کامل: بعد از شخصیت قهرمان یک انسان کامل در داستان‌ها وجود دارد. او سنگ محک و یا شاخص داستان برای قیاس قهرمان اصلی محسوب می‌شود. او همیشه نظر نهایی نویسنده محسوب می‌شود که قهرمان اصلی هنوز به او نرسیده است. گاهی این شخص در ابتدای داستان شهید می‌شود، گاهی به شکل روح همراه داستان است و گاهی هم به عنوان یک روحانی یا سردار اهل دل، قهرمان را تا پایان مسیر تکامل همراهی می‌کند.
شخصیت کامل گاهی در نقش «پیر مراد» ـ هرچند خودش کم‌سن و سال باشد ـ قهرمان را راهنمایی می‌کند و گاهی حتی پیغمبرگونه او را حیاتی تازه می‌بخشد. متأسفانه این شخصیت که در اغلب داستان‌ها

به شکلی حضور دارد و فقط لباس عوض می‌کند، باعث شده داستان‌های ایرانی از رئالیسم و واقع‌گرایی فاصله بگیرند. به نظر نگارنده یکی از لازمه‌های تأثیرگذاری داستان مقاومت، منطقی بودن حلقه‌های روایی و ارتباط معقول و واقعی آن‌هاست، زیرا ارزش‌های پایداری و مقاومت به واقعی بودن و انسانی بودن آن‌ها است. از طرف دیگر به علت «داستان» بودن این آثار باید از آن‌ها انتظار داشت مخاطب را در تعلیق خود گرفتار نمایند تا بتوانند او را در مسیر مفهوم روایت با خود همراه کنند؛ اما شخصیت کامل هیچ گرهی را در داستان باقی نمی‌گذارد تا گره‌های بعدی بتوانند مخاطب را در تعلیق فرو ببرند و لذت داستان را به او هدیه کنند. او حتی چالش‌های فکری نیز ندارد، چون پاسخ همه‌ی پرسش‌ها را می‌داند. گاهی آن را نمی‌گوید چون از آینده خبر دارد و می‌داند که قهرمان داستان خود پاسخ سؤال‌ها را می‌یابد. برعکس تصور بسیاری از نویسندگان، این شخصیت چراغ راه نیست، بلکه سایه‌ی تاریکی است که سنگینی آن خط روایت داستان را فرا می‌گیرد.

۳- معشوقه‌ی قهرمان: به جز معدود داستان‌هایی مانند «باغ بلور» و «شبی که جرواسک نخواند»، در اغلب داستان‌های دفاع‌مقدس، زن‌ها شخصیتی بیش‌تر از یک معشوقه‌ی مجازی برای قهرمان داستان و گاهی شخصیت‌های فرعی ندارند. گاه نیز زنی وجود دارد که عشق به او قهرمان را از دنیای مادی جدا می‌کند و عشق به آن زن سکوی پرتابی برای آسمانی شدن قهرمان می‌شود. این معشوق مجموعه‌ی همه‌ی ابزارهای آرامش‌بخشی به قهرمان و دلبری از اوست. البته ناگفته نماند که در داستان‌های مقاومت، «صبر» ـ جهاد بزرگ زنان در دفاع مقدس و انقلاب ـ به زیبایی تصویر می‌شود، اما خلاصه شدن شخصیت زن و دختر به مادر یا همسر بودن و صبر کردن، آفتی است مضر که دامن این داستان‌ها را گرفته است.

۴- ضد قهرمان: دشمن قهرمان اصلی در شکل یک انسان، تمام بار منفی و بخش سیاه داستان را به دوش می‌کشد. شخصیتی در قالب سرباز یا افسر دشمن، که مجموعه‌ی همه‌ی رذالت‌های انسانی است و سپیدی قهرمان و دوستانش را برجسته می‌کند. در برخی از داستان‌ها نیز این شخصیت، نیروی بزدل و یا خائن خودی است که البته ویژگی‌های بسیار آشکاری از این رذایل در ظاهر او هویداست. این شخصیت چه در ارتش دشمن باشد و چه در میان خودی‌ها، به اندازه‌ی همه‌ی خوبی‌های شخصیت‌های مثبت بدی دارد و در پایان داستان تقاص کارهایش را پس می‌دهد.

۵- شخصیت طنز: یکی از ابداعات شخصیت‌پردازی در داستان‌های دفاع مقدس، وجود انسانی شاد و معمولی در داستان‌ها است؛ کسی که دائم در حال شوخی کردن و مزه‌پراکنی می‌باشد و از نظر شخصیت‌های داستان و از نظر مخاطب، محبوب و دوست داشتنی است. این شخصیت یکی از جذابیت‌های داستان‌های مقاومت ایران از نظر شخصیت‌پردازی است، زیرا نماینده‌ی دلِ پاک و خوشحال صدها هزار رزمنده است که در واقعیت به نحو شگفت‌انگیزی در اوج جنگ و هیجان و خونریزی و سختی، روحیه‌ی خویش را حفظ کرده و با شاد نگه داشتن فضا، به نیروها به لحاظ روانی کمک می‌کند.

۱-۴- چگونه داستان‌های مقاومت را نقد کنیم؟

ما ایرانی‌ها عادت داریم خود یا دیگران را بر اساس صغری کبرای غلطی که می‌چینیم، طبقه‌بندی کنیم و پس از طبقه‌بندی افراد و اشخاص و ملت‌ها می‌کوشیم همان طبقه بندی را از ازل تا ابد حفظ کنیم و هرگز به هیچ قیمتی حاضر نمی‌شویم که در اعتقادها و داوری‌هایمان کوچک‌ترین تغییری را قبول کنیم. بدین ترتیب بر اساس خیال‌های واهی و پوسیده‌ی خود، اغلب اتفاق می‌افتد که بنیاد تحجر را بگذاریم، در تحجر زندگی کنیم و موقعی که آخرین نفسمان را می‌کشیم و دستی پلک‌های سرد شده‌ی ما را بر روی چشم‌هایمان می‌کشد و چانه‌مان را می‌اندازد، هنوز در قالب آن آخرین حباب‌های هوایی که از خود در جهان هستی می پراکنیم، به تحجر می‌اندیشیم و در گسترش تحجر نقش بزرگ تاریخی خود را بازی می‌کنیم. (براهنی،۱۳۶۲: ۴۴۷)

رمان‌های جنگ، از نظر نحوه‌ی نگارش و نیز نحوه‌ی نقد، گرفتار آنکادره شدن هستند. یکی از علل ناتوانی و ضعف نقد ادبی در حوزه‌ی ادبیات پایداری این نکته است. در نمونه‌های فراوانی از این داستان‌ها با ساختاری کلیشه‌ای روبرو می‌شویم که مخاطب می‌تواند سرنوشت شخصیت‌ها را به درستی حدس بزند. هم چنین نقدهایی که نوشته می‌شوند، پیش‌فرض دارند و به دلایل متعددی از انصاف ادبی به دورند. گویا منتقدان داستان به دنبال نمره دادن به آثار نویسندگانند و در همان گام‌های ابتدایی نقد به سراغ ارزیابی می‌روند؛ اما:

> به طور کلی آن‌ها (منتقدان) وقتی نقد می‌نویسند، یک یا چند مورد از موارد چهارگانه‌ی زیر را مد نظر دارند؛ آن‌ها اثر ادبی را توصیف، تفسیر و ارزیابی کرده و درباره‌ی آن نظریه‌پردازی می‌کنند ... ارزیابی الزاماً بخش ضروری نقد نیست. (شیشه گران،۱۳۸۶: ۱۴)

نقد و نظریه‌پردازی درباره ی داستان و رمان دفاع مقدس نیازمند انصاف ادبی است. پژوهندگان و محققان با نگاهی علمی می‌توانند نقد مناسبی از این دسته داستان‌ها ارائه دهند. با ارزیابی آنچه تاکنون در این زمینه انجام شده، به خوبی درمی‌یابیم که ادبیات داستانی مقاومت در حوزه‌ی نقد و پژوهش، مظلوم مانده است. درباره‌ی نقد داستان، روش‌ها و نگاه‌های مختلفی بیان شده است. این نقدها را به چند دسته تقسیم می‌نمایند:

الف- نقد معرفی کننده؛

ب- نقد توصیفی؛

ج- نقد صریح و مقایسه‌ای؛

د- نقد کلی‌نگر درباره‌ی مجموعه‌ی آثار؛

ه- نقد رهنمودی و تأثیرگذار؛

و- نقد اجتماعی و القایی؛

ز- نقد جدل انگیز یا پولیمیک؛
ح- نقد روان‌شناختی؛
ط- نقد ذوقی و عاطفی؛
ی- نقد عملی و راهگشا. (تقی زاده،۱۳۸۱: ۲۴ - ۲۶)

به صورت خاص هیچ‌کدام از روش‌های نقد موجود نیازهای نقد ادبیات داستانی مقاومت ایران را برطرف نمی‌کند. در کتاب حاضر روش نقد ساختاری درباره‌ی طرح روایی داستان بررسی خواهد شد و سپس چهار داستان مقاومت با این روش نقد می‌شوند. علت استفاده از این روش نقد این است که داستان نویسی هنری است که به شدت تحت تأثیر ساختار قرار دارد و طبیعتاً باید نقد ساخت آن بررسی شود. گفتنی است ساختار محوری داستـــان بر مبنای طرح روایی آن است. در ادامه این مبحث به صورت مفصل بررسی می‌شود.

فصل دوم

نقد ساختاری طرح روایی در داستان

۲-۱- مقدمه

بسیاری از کسانی که دیدگاهِ پژوهشی به ادبیات و حوزه‌های زیرمجموعه‌ی آن دارند، معتقدند که ویژگی‌های هنـری در حوزه‌ی ادبیـــــات و آفرینش زیبایی منحـــصر به عرصه‌ی زبان اســـــت و بس. (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۱)

این نگاه درباره‌ی شعر و متون ادبی درست به نظر می‌رسد، اما تعمیم آن به عرصه‌ی تمام قالب‌های ادبی نادرست خواهد بود، به این دلیل که در مورد انواع ادبی روایی نظیر: داستان، نمایش‌نامه، سناریو و مانند آن، نمی‌توان تمام مسائل زیبایی شناسی را به «زبان» وابسته دانست. البته منظور از زبان تعبیر واژه‌ی آن از نگاه زبان فارسی است، نه تعبیر ساختارگرایانی مانند دوسوسور[1] از «لوگوس[2]» یا زبان که باید در مبحث مربوطه به صورت مفصل به آن پرداخت.

قالب‌های ادبی مانند انواعی که ذکر شد، از عنصری ویژه جهت زیباسازی و ایجاد موتیف بهره می‌برند که هیچ ارتباطی به زبان ندارد. این عنصر همان «روایت» است. هر شکل از روایت، ساختی داستانی دارد و این بنیان داستانی است که به اجزای کتاب، واژه‌ها و سایر جمله‌های کتاب معنی می‌بخـشد. (C.bremonds،۱۹۷۳:۲۷) عنصـــــری که اگر زبان و متعلقاتش را از رمان، نمایش‌نامه، داستان کوتاه و... حذف کنیم ـ و البته سایر تکنیک‌های ادبی ظاهری را ـ مانند عصاره‌ای از وجود آن باقی می‌ماند. این عنصر ریشه ی خلق هارمونی در این قالب‌های هنری است؛ عاملی است که مخاطب را در زیبایی خود غرق می کند و در تمام طول اثر هنری به دنبال خود می‌کشد. فرمالیست‌های متأخر در تفکرات و عقاید تکامل یافته‌ی خود درباره‌ی روایت و ادبیات، به شیوه‌ای از بررسی و نقد با همین دیدگاه دست یافته‌اند.اسکولز می گوید:

1. Ferdinand de Saussure
2. Logos

> تودوروف[1] عمدتاً با نحو سر و کار دارد، اندکی هم با معناشناسی، و جنبه‌ی کلامی متن را نادیده می گیرد. در واقع، چنان‌که خود هم به صراحت می‌گوید، روش او این است که ابتدا هر حکایت را به یک چکیده‌ی نحوی پوست کنده تقلیل دهد و عملیات تحلیلی را به عوض زبان خود متن، روی همان چکیده انجام دهد. چنان که خود به خوبی آگاه است، هر چه یک متن ادبی‌تر باشد (در مقابل اساطیری یا عامیانه)، این روش چیزهای بیش تری را کنار می‌گذارد و سایر روش‌های تحلیل هم اهمیت بیش‌تری خواهند یافت. (اسکولز،۱۳۸۳: ۱۶۰)

روایت مقوله‌ای از اثر روایی است که از نگاه نقد، «ادبی» نیست، اما «هنری» تلقی می‌شود. روایت، در ترجمه شکست نمی‌خورد و به همین دلیل برای اهالی همه‌ی زبان‌ها قابل درک است. میزان تأثیرگذاری روایت هر اندازه بیش‌تر باشد، زبان در آن قالب هنری ارجاعی‌تر است و جنبه‌های ادبی کمتری دارد. پاینده می گوید:

> به نظر می‌رسد کارکرد زبان در رمان به نسبت دیگر انواع ادبی، ارجاعی‌تر باشد و عملکرد خودِ رمان هم بیش‌تر از طریق توصیف همه جانبه است تا تمرکز فصیحانه بر جنبه‌ای خاص. بی‌تردید همین نکته چند مسأله را روشن می‌کند؛ از جمله این که: چرا می‌توان رمان را بهتر از هر نوعِ ادبی دیگر ترجمه کرد؛ چرا بسیاری از نویسندگانی که جزو برجسته‌ترین رمان‌نویسان هستند -از ریچاردسن[2] و بالزاک[3] گرفته تا هاردی[4] و داستایوسکی[5] - نوشته‌هایشان غالباً حاکی از لطافت طبع نیست و حتی گهگاه نشان دهنده‌ی ابتذال محض است؛ و نیز این که چرا رمان کمتر از هر نوع ادبی دیگر نیازمند شرح نکات تاریخی و ادبی است و عُرف صوریِ آن وادارش می‌کند زیرنوشت‌های خودش را تأمین کند. (پاینده،۱۳۸۹: ۴۵)

در ادامه باید گفت: روایت، داستان را از دیدگاهِ ارزش هنری، در سطح بالاتری از دیگر انواع ادبی قرار می دهد و از این دیدگاه، اصلی‌ترین نقطه‌ی قوت داستان و دیگر زیرمجموعه‌های آن در بین دیگر انواع ادبی است. دراین باره همتی می گوید:

> آنچه باعث ارزش‌گذاری یک داستان می‌شود و به آن لقب جذاب یا غیر جذاب می‌بخشد، شخصیت‌ها یا ماجراهای واقعی یا غیرواقعی آن نیستند، بلکه نوع روایت آن است؛ همان طور که آنچه داستان حضرت یوسف را جذاب ساخته و لقب «احسن القصص» را به آن بخشیده، نوع روایت آن است؛ و لقب آن نه احسن‌القِصص به معنی بهترین قصه‌ها، که احسن القصص به معنی بهترین روایت‌ها است. (همتی، ۱۳۸۶: ۱)

روایت همان بخشی از داستان است که گاه آن را «ماجرا» می‌خوانند و در رمان و داستان کوتاه، به عنوان «نخستین مضمون» از آن یاد می‌شود. (کوندرا، ۱۳۹۱: ۴۹) البته آنچه درباره‌ی روایت گفته شد، ویژگی‌های آن بود که می‌توان با توصیف آن در ادامه‌ی بحث، به تعریفی از ویژگی مورد نظر دست یافت.

---

1. Tzvetan Todorov
2. Samuel Richardson
3. Honore de Balzac
4. Thomas Hardy
5. Fydor Mikhaylovich Dostoyevsky

۲-۲- تعریف روایت

روایت مانند بسیاری از دیگر مقولات علوم انسانی، بر اساس نوع دیدگاهِ مؤلفان و نویسندگان، با تعریف‌های متفاوتی تعبیر می‌شود. تعاریفی را که از روایت ارائه می‌شود، می‌توان به چند دسته‌ی کلی تقسیم کرد:

الف- در نگاه کلی، روایت نقل رشته‌ای از حوادث واقعی، تاریخی و تخیلی است، به نحوی که ارتباطی بین آن‌ها وجود داشته باشد. این تعبیر و برداشت از روایت را می‌توان ترجمه‌ی لغوی آن دانست. به همین دلیل با توجه به این تعریف، نمی‌توان ویژگی‌های روایت را برشمرد و آن را از ناروایت باز شناخت؛ در حالی که به منظور انجام یک پژوهش علمی، باید تعریفی جامع و خاص از واژه‌ی مورد نظر ارائه داد. این نکته بسیار اهمیت دارد که اطلاق لفظ عام و تلقی عام از مفاهیم انتزاعی ـ چون روایت ـ موجب گمراهی است و انجام تحلیلی منطقی نیازمند دقت در جزئیات زبان و تعبیر درست از مفاهیم است. (علایی،۱۳۹۰: ۵۳ - ۵۶)

ب- یکی دیگر از دیدگاه‌های پژوهشی در حوزه‌ی ادبیات مربوط به بلاغت است. در بلاغت جدید، روایت به عنوان یکی از انواع بیان محسوب می‌شود و تعریف آن چنین است:

> روایت نوعی از بیان است که با عمل، با سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب و جوش سر و کار داشته باشد. روایت به سؤال «چه اتفاقی افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰)

این تعریف را نیز می‌توان یک تعریف جامع اما کلی از روایت دانست که برای توضیح آن مفید است؛ اما برای درک مفهوم آن کافی نیست. در این تعریف، روایت مترادف با «نقل» دانسته شده و در پایان تعریف نیز به این امر مستقیم اشاره می‌شود. در ادامه، با بر شمردن ویژگی‌های روایت، آن را در تقابل «نقل» تعریف خواهیم کرد، چرا که نقل کردن فقط یکی از روش‌های ارائه‌ی روایت است و مترادف آن محسوب نمی‌شود.

ج- «روایت، اصطلاحی عام است که برای هر آنچه قصه، داستان یا حکایتی را نقل می‌کند، به کار می رود.» (داد، ۱۳۸۲: ۲۵۳)

باید گفت هرچند در قصه، داستان، حکایت و مانند آن‌ها، روایت وجود دارد، اما این تعریف از جملاتی واضح برای تعریف روایت استفاده نمی‌کند. در واقع از نظر منطقی نمی‌توان فقط یک مفهوم منحصر به فرد از جملات تعریف استخراج کرد و آن مفهوم را «روایت» دانست. این ضعف در اغلب تعریف‌هایِ دایرةالمعارفی مشاهده می‌شود و به نظر می‌رسد مؤلف صرفاً سعی در ارائه‌ی یک تصویر از مضمون مورد نظر دارد و تعریفی جامع و علمی از آن عرضه نمی‌کند تا حیطه‌ی مضمون مورد نظر به روشنی قابل درک باشد.

د- نام دیگر روایت، داستان است. در واقع ما توصیفی از مجموعه و سلسله‌ای متوالی از وقایعی واقعی یا غیرواقعی را ارائه می‌دهیم. این می‌تواند مترادف با همان داستان باشد که بر آن یک زنجیره‌ی علمی و منطقی حاکم است. پس فیلسوفان هم می‌توانند برای روایت حرفی داشته باشند و در واقع روایت را هم همانند طبیعت یا هر حوزه‌ی دیگری که بر آن قوانینی حاکم است که می‌توانند آن را کشف یا بیان کنند، در نظر بگیرند.
این دیدگاه نسبت به روایت که آن را همان داستان می‌داند، نگاهی عمومی است و در واقع به درد مباحث فلسفی درباره‌ی داستان می‌خورد و در حوزه‌ی پژوهش ادبیات کاربرد ندارد. به این دلیل که در این نگاه، روایت در داستان وجود دارد، اما به معنی خود داستان نیست. تعبیر ذکر شده، تعبیر عامیانه‌ای از نگاه فرمالیست‌ها درباره‌ی روایت نیز هست، چنان‌که از آن برای ارائه‌ی مباحثی فلسفی در حوزه‌ی روایت استفاده می‌کنند. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۷ - ۲۰۲)

ه- برخی از تعاریف درباره‌ی روایت، آن را به عنوان یک «فن» در نظر می‌گیرد. ضعف این تعریف‌ها این است که اولاً روایت را منطق غلطِ دوری، با توجه به ماهیت خودِ آن تعریف می‌کنند؛ یعنی ابتدا در نظر می‌گیرند که عملی به نام «روایت کردن» و شخصی به نام «راوی» وجود دارد و بعد به تعریف آن می‌پردازند و ثانیاً محدوده‌ی حاصل از این تعاریف، روایت را بسیار محدود می‌کند و آن را تقریباً برابر همان فن «نقل» می داند. فلکی می گوید:

> روایت شیوه یا فنی است که به وسیله ی آن داستان توسط نویسنده نقل و روایت می‌شود. راوی شخص یا چیزی است که داستان از نظرگاه یا اصطلاحاً از زبان او نقل می‌شود (راوی می‌تواند یک موجود بی‌جان مثل یک قطعه عکس یا سنگ و یا هر بی‌جان دیگری نیز باشد). (فلکی، ۱۳۸۲: ۱۲)

و- اما تعاریف دقیق‌تر از روایت را می‌توان در نگاهی ادبی ـ علمی به روایت مشاهده کرد. در این دیدگاه، روایت به عنوان جزء اصلی و مشترک آثار روایی تعریف می‌شود و به همین دلیل به حقیقت روایت نزدیک‌تر است. اما هنوز هم نمی‌توان مرز آنچه را که روایت هست با آنچه روایت نیست، به وضوح و روشنی تعیین کرد. بی نیاز می گوید:

> روایت (Narration/ Narrative) نوعی از کلام و سخن است که رویداد یا رویدادهایی را بیان می‌کند. از این رو شامل آثار غیرِ داستانی مانند خاطرات، زندگی نامه‌ها، زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و متن‌های تاریخی هم می‌شود؛ چون آن‌ها هم رخداد یا رخدادهایی را بازگو می‌کنند. اما در روایت شناسی ادبی، روایت شکل‌های داستانی مانند داستان کوتاه، داستان بلند، رمان و حتی اشکال قدیمی‌تر یعنی افسانه، قصه‌ی جن و پری، حماسه، حکایت و رمانس را هم در بر می‌گیرد. (بی نیاز،۱۳۸۷: ۱۰۸)

ز- روایت، بیان و انتقال هر خبر، موضوع یا ماجرای کوچک و بزرگ، ساده و پیچیده، مهم و غیر مهم و واقعی و غیرواقعی است که روی داده، یا در حال روی دادن است، یا می‌دانیم که روی خواهد داد و چگونه و با چه رَوَندی نیز روی خواهد داد، و یا (چون غیر واقعی است) هرگز روی نخواهد داد؛ به مخاطبی که مایل است برایش روایت کنیم یا ما می‌خواهیم که برایش «تعریف» کنیم. (همتی، ۱۳۸۶: ۴)

در این تعریف سعی شده ویژگی‌هایی از روایت ارائه شود که انواع مختلف آن را در بر بگیرد. این دیدگاه افق دید وسیعی را در نظر گرفته و حتی می‌توان قالب‌های جدیدتر خلق شده در عرصه‌ی روایت را با توجه به آن تأویل کرد. اما در پایان، تعبیرِ «تعریف کردن» را از روایت ارائه می‌دهد که با درک ما از روایت، اساساً ناسازگار است. به این دلیل که تعریف کردن، یکی از روش‌هایی است که در داستانِ نویسی منع می‌شود. چگونه ممکن است تعریف کردن مترادف یکی از عناصر اساسی داستان باشد؟ اصلاً روایت کردن در یک جدالِ چند بُعدی، مخالف و جدای از تعریف کردن محسوب می‌شود. اما این نگاه نسبت به روایت در بسیاری از تحلیل‌ها که روایت را نوعی «محاکات» می‌دانند، محور اصلی نقد ادبی است و البته می‌توان دلیل آن را هم به میزان فلسفی بودن دیدگاه مطرح شده از روایت مربوط دانست.

ح- اما تعریف روایت از نظر گرماس، به عنوان کسی که پژوهشی کامل و علمی در این زمینه انجام داده است و به شدت مورد توجه ساختارگرایان بوده، به این شرح است:

> روایت در اساس عبارت است از انتقال ارزش یک شیء از یک مشارک به مشارک دیگر. پی رفتِ یک روایتِ نوعی شامل یک گفته‌یِ وصفی است که ویژگی‌های فاعل و موقعیت او را مشخص می‌کند؛ به دنبال آن گفته‌ای «وجهی» می‌آید که در آن آرزوها، ترس‌ها و باورهای فاعل موردِ بحث معرفی می‌شوند و بر کنشی مرتبط با آن‌ها اشاره دارد؛ به گفته‌ای متعدی که در آن جابه‌جاییِ ارزش با تغییر موقعیت انجام می‌شود. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۸)

همان‌طور که از تعریف ارائه شده به خوبی پیداست، گرماس پس از تقسیم‌بندی طولانی و دسته‌بندی عناصر داستان و حکایت به بخش‌های مختلف و ارائه ی مفاهیمی مانندِ مشارک و پی‌رفت، به این نتیجه و تعریف از روایت رسیده است و از متن حاضر مفهوم کامل این تعریف دریافت نمی‌شود. اما در کل می‌توان با در نظر نگرفتن ضعف‌های موجود در ترجمه‌ی متن، روایت را در نگاه او ماجراهای پشتِ هم اتفاق افتاده در کنش محیط و فرد دانست که در فضایی از ارزش‌ها و هنجارها شناور هستند. البته همان‌طور که ذکر شد، نمی‌توان این ترجمه را زیاد مطمئن خواند و یادآوری این نکته لازم به نظر می‌رسد که تعابیر و تعاریف غربی دیگر از روایت نیز که از طریق ترجمه‌ی ضعیف به دست ما می‌رسند، زیاد قابل اتکا نیستند.

تعاریف ذکر شده، نمونه‌هایی کلی بودند که از نظر نگارنده می‌توان بر اساس آن‌ها نگاهی جامع نسبت به اغلب تعاریف مطروحه از روایت داشت. در واقع هر کدام از دیگر تعاریف موجود در یکی از این دسته‌ها قرار خواهند گرفت و مشابه یکی از نمونه‌ها خواهند بود. اما با توجه به آنچه ذکر شد و نیز تحلیل روایت به

شیوه‌ی ساخت‌شناسانه، تعریفی کامل‌تر از روایت ارائه خواهیم کرد.
ابتدا به نگاه ساختارگرایان درباره‌ی روایت اشاره‌ای می‌کنیم. سوسور زبان را به سه بخش «لانگ»، «لانگاژ» و «پارول» تقسیم می‌کند و با این تقسیم‌بندی زبان‌شناسان را از سردرگمی نجات می‌دهد. با توجه به این تقسیم‌بندی، روایت در حیطه‌ی لانگاژ زبان قرار گرفته و در مجموعه‌ی زبان‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۲) از نظر ساختارگرایان روایت هم جزء امکانات زبانی محسوب می‌شود. اسکولز می گوید:

> روایت صرفاً مجموعه‌ای است از امکاناتِ زبانی که به طریقی خاص، بر اساس مجموعه‌ای از قواعدِ ساختاربندی زبر دستوری یک‌جا جمع آمده‌اند. چون در مجموع روایت گزینشی است بسیار محدود از کل مجموعه‌یِ امکانات دستوری، می‌توان آن را با عباراتی ساده‌تر از آن‌ها که برای توصیف کل یک زبان لازم است، توصیف کرد. (همان: ۱۶۱)

بی‌تردید زمانی که چنین جهان بی‌مرزی را برای زبان در نظر بگیریم، می‌توان هر سوژه[1] و حتی اوبژه‌ی[2] دیگری جز روایت را هم در حیطه‌ی آن تعریف کرد. در ادبیات فارسی و پژوهش‌های مربوط به آن، اغلب منظور از واژه‌ی «زبان»، حیطه‌ی لانگ در تقسیم‌بندی سوسور است. به این علت که سخن از زبان و تحلیل‌های ارائه شده از آن مانند آشنایی زدایی واژگانی و نحوی، تمام آرایه‌ها و زیبایی‌شناسی‌های مربوط به بدیع و بیان، جزء ویژگی‌های این بخش از زبان هستند؛ بخشی که مربوط به واژه‌ها، دستور و محتوای معنایی زبان است. در نتیجه با توجه به این تعریف، روایت در حیطه‌ی تعبیر ما از «زبان» قرار نمی‌گیرد.
از طرف دیگر، روایت وجه مشترک و محور ثابت تمام هنرهای روایی ـ اعم از تصویری، صوتی، نوشتاری و.... ـ و به عنوان یک هارمونی هنری شناخته می‌شود و دارای عناصری است که تحلیل می‌شوند، اما در حوزه‌ی زبان‌شناسی قرار ندارند. از دیدگاهی دیگر، روایت یک نوع زیبایی است که در قالب‌های هنری مانند: سینما، تئاتر، داستان و... وجود دارد، اما مربوط به زبان نیست. با توجه به این که یکی از اصلی‌ترین قالب‌های این حوزه، داستان و زیرمجموعه‌های آن است، می‌توان به این استنتاج دست یافت که داستان روایتی است که در کالبدی از زبان بروز می‌یابد؛ همان‌طور که در سینما در کالبدی از تصاویر متحرک و صوت و در تئاتر در قالبی نمایشی بروز و ظهور پیدا می‌کند.
با توجه به این مطالب می‌توان روایت را این‌گونه تأویل کرد: بنیان و عصاره‌ی داستان و قصه؛ عصاره‌ای که از زبان و ظواهر ادبی متمایز است. با این دیدگاه، داستان مادرِ همه‌ی هنرهای روایی خواهد بود. البته منظور از داستان، معنای عام آن و ترجمه‌ی واژه‌ی Story است که رمان، داستان کوتاه، داستان بلند، قصه، حکایت و ... زیرمجموعه‌های آن هستند. در این تعریف، روایت جان‌مایه و روح داستان است که با حذف ظواهر زبانی آن کشف می‌شود.
همان‌طور که ذکر شد، این تحلیل از روایت در دیدگاه ساختارگرایان متأخر کاملاً مشهود است و تحلیل عناصر روایت در نقد داستانی، کاربرد عملی این دیدگاه در مقابل روایت و قالب‌های روایی ادبیات است. گفتنی است بررسی‌ها و تحلیل‌های ساختارگرایان بر حکایت‌ها و اوسانه‌ها گواهی بر این ادعا است. (غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۲-۳۶)

1. Subject
2. object

۲-۳- ساختار روایت

بر اساس تعریف ارائه شده از روایت، شناسایی ساختار آن را آغاز می‌کنیم. ابتدا باید به این سؤال پاسخ دهیم که آیا روایت ساختار می‌پذیرد؟ آیا مانند برخی امور انتزاعی از ساختمان و نظم بی‌بهره است؟ دغدغه‌ی اساسی ساختارگرایی در مواجهه با روایت، در ابتدای کار پاسخ به این پرسش خواهد بود.

در بررسی ساختاریِ روایت می‌توان به وضوح علاقه به دو جنبه‌ی افراطیِ موضوع را مشاهده کرد. ساختارگرایان هم به جست‌وجوی بوطیقای خُردِ داستان برآمده‌اند و هم به جست‌وجوی بوطیقای کلانِ داستان. هدف ساختارگرایان از بوطیقای خرد، جدا کردن ساختارهای داستانیِ پایه بوده است؛ عناصر اساسی داستان و قوانین ترکیب آن‌ها. مسأله‌ی اول آن‌ها ترکیب‌بندیِ حداقل عناصری است که سبب می‌شوند مشاهده‌گرِ قابل بتواند شیء معین را روایت بداند. البته این مسأله‌ای است در تعریف، اما تمرین ساده‌ای برای نام‌گذاری نیست. روایت‌ها وجود دارند، هرجا که انسان باشد روایت هم هست، و در بین ناظران بر سر این‌که چه چیزی روایت است و چه چیزی روایت نیست، توافق گسترده‌ای وجود دارد. هرگونه توصیف نظری را می‌توان به سرعت با گستره‌ای از واقعیت‌ها محک زد و همین این پرسش را مطرح می‌کند که اصلاً چه نیازی به توصیفات نظری داریم؟ اگر روایت‌ها بدون هیچ نظریه‌ای خلق، شناخته و درک می‌شوند، نظریه چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟

ساختارگرایان دو پاسخ برای این پرسش دارند که ممکن است دیگران را قانع کند یا نکند. یکی از اهداف آن‌ها در تلاش برای جدا کردن ساختارهای بنیادینِ روایت، ربط دادن آن‌ها به ساختارهای بنیادینِ دیگر (برای مثال، ساختارهای بنیادین منطق و دستور) است تا بتوانند پیکربندی‌های ذهنیت انسان را درک کنند. شاید در نهایت اثبات شود که این تلاش بی‌حاصل است، زیرا بهترین منطق‌دانان زمانه‌ی ما به صراحت نشان داده‌اند که نمی‌توان انتظار داشت به مدد فرایندهای ذهنی خودمان، همین فرایندهای ذهنی را به عنوان موضوع مورد بررسی خود به خوبی بشناسیم. اما پیش از این‌که به بن‌بست کاوش خود برسیم، می‌توانیم مدعی عرصه‌های دیگری برای درک انسانی شویم. می‌توانیم؛ اما به نظر می‌رسد نتایج به دست آمده در این مسیر تا به امروز بسیار ناچیز است. (اسکولز،۱۳۸۳: ۱۳۳)

مطلب حاضر با فرضیه‌ی ساخت‌مندی روایت موافق است. این روش در ارائه‌ی تعریف و ایجاد تصویری کاربردی از روایت، با هدفِ به نمایش گذاشتن ساختار روایت ـ البته با توجه به شیوه‌ی استفاده از آن در اثر هنری ـ انجام می‌گیرد. البته ذکر این نکته مهم به نظر می‌رسد که مباحثی در پژوهش‌ها طرح می‌شوند و مورد تحلیل قرار می‌گیرند که در واقع مربوط به ساختار روایت هستند، اما با عناوین دیگر ارائه می‌شوند. لذا لازم است که در بحث از ساختمان روایت از توجه به این موارد غافل نشویم.

برای آغاز بهتر است نگاهی را که مایکل تولن[1] به این موضوع داشته است، بررسی کنیم. از نظر او روایت پدیده‌ای زمانی ـ مکانی است؛ به این معنی که همواره چیزهایی را برای ما حکایت می‌کند که هم از نظر زمانی و هم از نظر مکانی از ما فاصله دارند. حال این روایت چیست؟ چه ویژگی‌هایی دارد؟ چگونه می‌توان

1. Michael Tolin

روایت را از ناروایت تمیز داد؟ مایکل تولن در جواب به این سوال شش ویژگی را برای روایت برمی‌شمرد:
الف- هر روایت دارای درجه‌ای از تصنّع یا «ساختگی» بودن است که معمولاً در گفتار بداهه‌ی روزمره دیده نمی‌شود. بر روی روایت کار شده است. تسلسل و توالی، تأکید و آهنگ تنها در یک روایت دیده می‌شوند.

ب- درجه‌ای از پیش‌ساختگی: به عبارت بهتر، روایات اغلب متشکل از اجزایی هستند که پیش‌تر خوانده‌ایم یا شنیده‌ایم یا حداقل این‌طور فکر می‌کنیم. بدون هیچ پیش‌ساختی روایت برای مخاطب قابل درک نیست. از این روست که به نظر می‌رسد داستان‌ها اغلب یکدیگر را تکرار می‌کنند و یکی ما را به یاد دیگری می‌اندازد.

ج- روایت‌ها معمولاً دارای یک «گذرگاه» هستند؛ مسیری دارند و یا انتظار می‌رود که به جایی برسند، در مسیر خود پیش بروند و نهایتاً ما را به یک نتیجه یا نوعی «گشایش» برسانند. گشایش اصطلاحی است که بسیاری از منتقدان در موضع‌گیری علیه الزام «نتیجه» در داستان مطرح کرده‌اند و معتقدند در داستان مدرن اگرچه ممکن است لزوماً نتیجه‌ای حاصل نشود، اما حتماً گشایشی در گره داستانی در کار است؛ چیزی که در مسیر داستان تفاوتی ایجاد می کند.
بگذریم که انتظار برخورد با «ختمیت» و «پایان‌بندی» در کار داستان چیزی است که سنت ادبی به مخاطب آموخته است، و اگرچه بایدی در کار نیست، اما مخاطب که شیفته‌ی اطلاق کلیت و تمامیت به اثر است، همواره می‌کوشد این گشایش را در هر روایتی متصور شود تا گویی با متن پیش روی خود کنار بیاید.

د- روایت‌ها حتماً یک راوی یا گوینده دارند. تولن معتقد است مهم نیست این راوی یا گوینده تا چه حد پنهان از نظر یا نامرئی باشد، اما همیشه یک راوی در میان است. این اصل در واقع از قانون زبان‌شناسی تبعیت می‌کند که همیشه در هر گفتاری یک گوینده و یک مخاطب در میان است و گفتار بدون این دو قابل تصور نیست.
حال باید اندیشید که این راوی کیســـت؟ و آیا در یک نقاشی روایی یا حتـــــی یک عکس که به هر شکل داستانی درون خود دارد هم یک راوی مستتر است؟

ه- روایت‌ها همگی تابع اصل دیگر زبانی یعنی «جابه‌جایی» هستند؛ توانایی انـــسانی در اشاره به چیزها، پدیده‌ها یا وقایعی که در زمان و مکان از گوینده یا مخاطب دور شده‌اند و احضار آن در لحظه. می‌توان مدعی شد که باید همواره یک فاصله‌گذاری زمانی- مکانی در یک گفتار وجود داشته باشد تا بتوان آن را یک روایت نامید. مثلاً فکر کنید در یک استادیوم ورزشی نشسته‌اید و فوتبال می‌بینید، و هم‌زمان گزارشگر با صدای بلند گزارش می‌دهد و آن را هم می‌شنوید. آیا می‌توان گزارش او را در آن لحظه یک روایت نامید؟ اما اگر در آن مکان نباشید؛ مثلاً با رادیوی خود به تفسیر فوتبال از دیدگاه گزارشگر گوش دهید، اوضاع فرق می‌کند. حال گذشته از این که آیا اصلاً می‌توان چنین گزارشی را روایت نامید یا نه.

و- نکته‌ی آخر آن‌که روایت‌ها یادآوری حوادثی هستند که نه فقط از نظر مکانی، که مهم‌تر از آن از نظر زمانی هم از گوینده و مخاطب او دورند.(تولن، ۱۳۸۴: ۶۸)

اگر نگاهی دوباره به معیارهای بالا بیندازیم، به راحتی به نسبی بودن بسیاری از آن‌ها پی می‌بریم. حقیقت این است که در روایت هیچ مرزی وجود ندارد و شاید به سختی بتوان یک خبر تلویزیونی یا عکسی هنری را ناروایت و دیگری را روایت دانست. امروزه گستره‌ی روایت هم به بزرگی و هزارتویی هزاران پدیده‌ی دیگر است. تولن هم که خود به همین نکته پی می‌برد، در تعریفی شدیداً تقلیل‌گرا، روایت را «توالی ادراک شده‌ای از حوادث متصل غیرتصادفی» می‌خواند؛ اما کم ندیده‌ایم نمونه‌های پسامدرن از فراداستان‌ها و فیلم‌هایی که تعمداً این توالی، انسجام و اتصال‌ها را از بین برده و می‌کوشند تعریفی نو از روایت به بیان خود ارائه دهند. پاینده می گوید:

> فراداستان در بدعت‌گذارانه‌ترین شکل‌هایش ممکن است متضمن تردید درباره‌ی امکان نیل به حقیقت در ادبیات داستانی باشد، یا توجهی مفرط به سیطره‌ی ادبیات داستانی بر زندگی انسان مبذول کند. صرف نظر از این که چه چیز در کانونِ توجهِ فراداستان قرار می‌گیرد، در این نوع داستان همچون ادوار گذشته به جایِ تکنیکِ «نشانِ دادنِ شخصیت‌ها در موقعیت‌های برملا کننده»، از تکنیکِ «بازگوییِ مستقیم» استفاده می‌شود. پیشگامانِ رمانِ مدرن برخلاف اسلافشان تکنیکِ «نشان دادن» را در ادبیات داستانیِ رواج داده و لذا پیرنگ‌های متعارف را کنار گذاشته بودند و داستان‌هایشان را به صورت کاملاً بی‌واسطه روایت می‌کردند. آنان بیش از هر چیز به محاکات اولویت می‌دادند؛ اما اکنون نویسندگان در این خصوص کاملاً به خودآگاهی رسیده‌اند که داستان‌گویی مستلزم کاوشی تعمدی درباره‌ی روایت محض است. (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۱۶-۲۱۷)

در این قسمت، بحث در مورد ساختارشکنی در روایت مانند آنچه در روایت پست‌مدرن وجود دارد، نیست، بلکه هدف این است که نخست ساختار روایت به عنوان طرح و اساس داستان توصیف و تعریف شود- چنان‌که ذکر آن رفت- و سپس با تأمل و تحلیل آن به دیدگاه خالص و به دور از «ادبیت» درباره‌ی داستان و مبنای روایی آن دست یابیم. این دیدگاه که در نقد داستان و تحلیل ساختاری می‌توان از آن به خوبی استفاده کرد، مزیت و برتری قابل اعتنایی نسبت به دیگر دیدگاه‌ها و روش‌های نقد دارد. در تحلیل طرح روایی داستان، محدویت‌ها از میان می‌رود و می‌توان در مقام قیاس و یا نقد، گستره ی بسیار وسیعی از قالب‌های روایی را هدف تحلیل قرار داد؛ گستره‌ای شامل قدیمی‌ترین شکل‌های روایت، چون حکایات و افسانه‌ها و قصه های دینی، تا آثار مدرن و داستان‌های اکسپرسیونیستی، رئالیستی، سورئالیستی و ... . اسکولز می گوید:

> مزایا و محدودیت‌های ساختارگرایی به منزله‌ی شیوه‌ای در بررسی ادبیات در رویکرد آن به ادبیات روایی روشن‌تر از هر جنبه‌ی دیگر نظریه یا نقد ادبی درک می‌شود. این چندین دلیل دارد که سرانجام به سازگاری ادبیات روایی به عنوان موضوع مورد بررسی و ساختارگرایی به عنوان یک رشته ختم می‌شود. چون عرصه‌ی روایت از یک طرف به اسطوره می‌رسد (ساده،

کوتاه، همگانی، شفاهی، پیش تاریخی)، ضمن آن‌که برخی ویژگی‌های ساختاری را حفظ می‌کند (شخصیت، موقعیت، کنش، گره‌گشایی)، عرصه‌ای بسیار عالی برای بررسی ساختارگرایان است و ساختارگرایی در این عرصه ثمرات بسیار به بار آورده است. (اسکولز،۱۳۸۳: ۹۱)

علاوه بر این نکته، نقد به شیوه‌ی ساخت شناسی طرح روایی، این مزیت را دارد که در میان زبان‌های مختلف، میان روایت‌ها قیاس انجام داده و با کشف بنیان ساختاری، شیوه‌ای قابل اعتماد در بررسی و تحلیل ارائه می‌دهد. از طرفی ساختار در اندیشه‌ی فلسفی هنرشناسان، تحت تأثیر اندیشه‌های ارسطو نیز جزء اساسی، والا و قابل اعتنای هنر دانسته می‌شود. (علایی، ۱۳۹۰: ۶۲) ساختار داستان نیز منطبق بر شکل روایت آن است و با تحلیل آن می‌توان به تعبیر شکل شناسانه از داستان دست یافت.
به منظور بررسی ساختار طرح روایی در داستان، لازم است ابتدا آن را به اجزایی تقسیم کنیم و سپس با بررسی اجزاء ساختمان و توصیف ویژگی‌ها، طرح را مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم. (همان: ۴۷) به این ترتیب به شیوه و آیینی منحصر به فرد در نقد داستان دست می‌یابیم. در ادامه‌ی بحث ابتدا عناصر روایت را بر خواهیم شمرد و سپس درباره‌ی طرح روایی سخن خواهیم گفت.

۲-۴- عناصر روایت

عناصر روایت بخشی از عناصر داستان هستند که خارج از حوزه‌ی زبان و ادبیت قرار دارند و در بررسی و نقد و تحلیل داستان بررسی می‌شوند. این عناصر عبارتند از:
الف- موضوع: مفهومی است که داستان درباره‌ی آن نوشته می‌شود و رخدادهای داستان به طرز مستقیم یا غیر مستقیم به آن مربوط می‌شوند.
ب- درون‌مایه یا مضمون: جهت‌گیری نویسنده را نسبت به زندگی و به طور اخص موضوع داستان نشان می‌دهد.
ج- زمینه: موقعیت کلی زمانی ـ مکانی رخدادها و توصیف‌های یک داستان است.
د- ضرب‌آهنگ: ضرب‌آهنگ یا وزن، میزان تندی و کندی کلام است.
ه- فضا و جو: فضای ذهنی و حال و هوای کلی و روح حاکم بر داستان است؛ یا چیزی که حاصل کار نویسنده است و موجب می‌شود خواننده حال و هوای اثر را درک کند.
و- شخصیت و شخصیت‌پردازی.
ز- دیدگاه (زاویه‌ی دید): روش نویسنده و جایگاه راوی را نسبت به داستان نشان می‌دهد.
ح- تکنیک: مجموعه شیوه‌هایی است که در بیان روایت به کار می‌رود. هم‌چنین ابزاری است معطوف به شکل، فرم و ساختار روایت. (بی‌نیاز،۱۳۸۷: ۵۰)

آنچه در این میان مورد بحث ما است و این کتاب سعی دارد آن را تحلیل کند، مربوط به طرح روایی داستان

است که در عموم کتاب‌های مربوط به فن داستان نویسی، با عنوان «طرح» یا گاهی به غلط «پیرنگ» بیان شده است. (ترابیان طرقبه، ۱۳۷۸: ۲۲) طرح روایی شامل مواردی از عناصر داستان می‌شود که در بررسی ساختمان روایت اهمیت به سزایی دارند. پیش‌تر ذکر شد عناصری که مربوط به مقوله‌ی زبان می‌شوند، جزء طرح روایی نیستند. در کنار این مسأله، بحث موضوع و مضمون را نیز از مبحث خارج می‌کنیم؛ زیرا این دو مقوله مربوط به فکر مسلط بر اثر هستند و در ساختمان و شکل هنری آن قرار نمی‌گیرند.
برای مطالعه‌ی طرح روایی و ساختمان آن، نخست تعریف و توصیفی موجه ارائه می‌دهیم و سپس اقدام به تحلیل ساختاری آن و بر شمردن اثر آن خواهیم کرد.

۲-۵- طرح روایی در داستان

با توجه به آنچه ذکر گردید، به منظور بررسی و ساخت‌شناسی روایت، «طرح روایی» داستان را مورد تحلیل قرار خواهیم داد. طرح روایی در کتاب‌های مختلف با عنوان یا عناوین دیگری مورد بررسی و توصیف قرار گرفته است، اما در واقع همه‌ی آن‌ها جنبه‌های مختلف یک مفهوم مشترک را ارائه می‌دهند. طرح، اسکلت و بنیان داستان است که ساختمان روایت بر مبنای آن قرار گرفته است.

> منظور از طرح، نقشه، نظم، الگو و شمائی از حوادث است. به بیان بهتر، حوادث و شخصیت‌ها طوری در داستان شکل می‌یابند که کنجکاوی و تعلیق خواننده را به دنبال می‌آورند. خواننده حوادث داستان را پی می‌گیرد و می‌خواهد علت وقوع آن‌ها را بداند. شاید لازم باشد بگویم که طبق تعریف ای. ام. فورستر[1] بین داستان و طرح فرق است. داستان نقل رشته‌ای از حوادث است که بر طبق روالی زمانی ترتیب پیدا کرده‌اند؛ اما طرح، نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علی و معلولی. (گنجه‌ای، ۱۳۸۸: ۴)

طرح همان تعریفی را دارد که در بعضی از کتاب‌ها و مقالات، با نام «پلات» از آن یاد می‌شود. بی نیاز می گوید:

> هر داستانی قصه‌ای دارد. این قصه به نوبه‌ی خود به وسیله‌ی شبکه‌ای هدایت می‌شود که پلات خوانده می‌شود.... پلات شبکه‌ی استدلالی، علت و معلولی، الگوی تنظیم کننده‌ی فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیت با آن‌ها است. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۹)

طرح روایی داستان، به روایت شکل می‌دهد؛ قطعات روایی را به شکل زنجیری به هم مربوط می‌کند و عاقبت پوششی از ساخت زبانی و ادبی داستان را بر تن خود کرده و داستان را ایجاد می‌کند. این نگاه به طرح در نگاه ساختارگرایانه ارائه می‌شود و باعث تمایز اساسی داستان و روایت از غیر داستان و ناروایت می‌شود. اسکولز می گوید:

> فرمالیست‌ها در نوشته‌هایشان درباره‌ی داستان، بین دو جنبه‌ی روایت تمایز قائل می‌شوند: قصه (فابل) و طرح (سوژه). قصه مواد خام روایت است؛ یعنی رخدادها در توالی زمانیشان. طرح، روایتی است که به صورت موجود شکل گرفته است. می‌توان قصه را مشابه واقعیات خود تاریخ فرض کرد که همیشه با یک سرعت و در یک جهت پیش می‌رود. در یک طرح، به میل خود می‌توان سرعت را تغییر داد و جهت را معکوس کرد. در واقع، یک قصه اقلامی را عرضه می‌کند که بر حسب یکی از قوانین اولیه‌ی منطق روایت انتخاب شده‌اند که هر آنچه را نامربوط است، حذف می‌کند. بنابراین یک طرح یعنی پالایش بیش‌تر، چون این اقلام را به نحوی تنظیم می‌کند که بیش‌ترین تأثیر عاطفی و جذابیت درون مایه‌ای ممکن را پیدا کنند. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۸)

1. Edward Morgan Forster

اجزا و عناصر طرح روایی، در منابع مختلف به صورت های متفاوتی ذکر شده‌است. علاوه بر آن داستان‌های برخی مکاتب ادبی، تن به بعضی از اجزای اصلی طرح نداده و با عدول از این شکلِ مشترک، دست به هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی زده‌اند. اما آنچه در نگاه علمیِ نقد داستان مورد توجه است، عناصر عمومی و غالب است که در اکثر روایت‌های داستانی در طول تاریخ این هنر در ساختمان روایت حضور داشته‌اند. این بخش‌ها را می توان به شکل زیر خلاصه کرد:

الف- شروع؛

ب- ناپایداری؛

ج- گسترش؛

د- تعلیق؛

ه- نقطه‌ی اوج؛

و- گره‌گشایی؛

ز- پایان‌بندی. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۲)

با توجه به این تقسیم‌بندی، نقد ساختاری روایت آغاز می‌شود. هر کدام از این اجزا در روایت مورد تحلیل قرار گرفته و حاصل این تحلیل اجزا، کلی را تشکیل می‌دهند که منظم و ساختار یافته است. این روش برای تحلیل داستان، منطبق بر روشی نیست که ساختارگرایانی چون بارت، تودوروف، سوسور و ... درباره‌ی حکایت‌ها و شعرها به کار بسته‌اند، اما بر همان پایه و بر اساس همان نگاه بنا شده است. از طرف دیگر دنیای داستان بسیار متفاوت است و منطقی خواهد بود که برای تحلیل ساختاریِ آن از اجزای ساختار مخصوص به آن استفاده شود. (غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۲-۴۰)

از طرفی در گستره‌ی هنر داستان‌نویسی، تفاوت‌هایی وجود دارد و طرح روایی از داستان کوتاه تا رمان و از داستان‌های قهرمانی تا آثار پست‌مدرن متفاوت است. به همین جهت تأکید بر ویژگی‌های مشترک این ساختارهاست و مبناهایی که معمولاً در ذات داستان وجود دارند و تغییر همه‌ی آن‌ها به صورت هم‌زمان، اثر را از شکل داستانی خارج می‌سازد.

اما در تحلیل ساختمان روایت به جز روش تحلیل، نکته‌ی دیگری هم بسیار دارای اهمیت است. این نکته که این ساختمان ـ و هرکدام از جزئیات آن ـ از چه جنبه و تا چه حدی اثر نوشتاری را در حیطه‌ی زیباشناسی «هنر» قرار داده و ارزش هنری آن با چه ملاک‌هایی افزایش می‌یابد. در ادامه به این نکته خواهیم پرداخت که طرح روایی داستان چه ارتباطی از جنس هنری ایجاد می کند و قوانین زیبایی‌شناسی هنری آن چگونه است.

۲-۶- ساختمان روایت، مبنای ارزش هنری در داستان

روایت، موتیفی مهم است که داستان را هنری می‌کند. روایت، داستان را برای مخاطب جذاب و او را وادار می‌کند صفحات کتاب را ورق بزند و داستان را بخواند و بازه‌ای زمانی از زندگیِ خویش را صرف خواندن ـ و بعدها صرف فکر کردن به ـ داستان کند. دیل کارنگی[1] در کتاب «آیین سخنرانی» به مخاطبانش می‌آموزد که حرف‌هایشان را در قالب قصه بپیچانند، چرا که انسان‌ها، همیشه کودکانی تشنه‌ی قصه شنیدن هستند و حرفی را که در قصه پیچیده باشند، راحت‌تر می‌فهمند و می‌پذیرند و به خوبی به آن جذب می‌شوند. (کارنگی، ۱۳۸۷: ۱۷۵)

تعبیر دیل کارنگی از روایت، «قصه» است که در داستان و دیگر هنرهای روایی وجود دارد. نقالان و قصه‌گویان کهن، نیاکان و اجداد دور نویسندگان، همواره یک حکم مشخص را در نظر داشتند؛ برانگیختن مخاطب و حفظ توجه او. آن‌ها می‌دانستند اگر مخاطب به اجزا و زوایای نقل یا قصه توجه نکند، در واقع نه فقط روایت آن‌ها، بلکه خودشان را نیز نفی کرده است. از این رو برای یک نقال و قصه‌گو سرشکستگی بالاتر از این نبود که مخاطب او را به حال خود وابگذارد یا از روی ملاحظه و مصلحت، حالت یک مخاطب را به خود بگیرد. در زمانه‌ی ما، برای اخلاف و اعقاب نقالان و قصه‌گویان کهن، آن حکم کماکان و چه بسا بیش از گذشته به قوت خود باقی است. بنابراین حتی آن نویسنده‌ای که ادعا یا وانمود می‌کند برای خودش می‌نویسد، از این‌که سرانجام تنها بماند، به هیچ وجه خوش‌وقت یا بخت‌یار نخواهد بود؛ اگرچه پاره‌ای از نویسندگان این تنهایی را که نتیجه‌اش چیزی جز انزوای ادبی نیست، در پشت ادعاهای مضحک یا ترحم انگیز پنهان می‌کنند. (بهارلو، ۱۳۸۸: ۱)

تأثیر روایت بر ارتباط با مخاطب را می‌توان در چند بخش بررسی کرد:

ـ داستان‌ها به عنوان وقایعی کاذب که در ذهن نویسنده‌ی آن‌ها و بعد در ذهن خواننده اتفاق می‌افتند، از نظر تحلیل مخاطب درباره‌ی روایت ارزشمند هستند. مخاطب می‌تواند جریان روایت را در داستان مانند یک زندگی واقعی تحلیل کند. زمانی که داستان یا روایت از منطق دنیای بیرونی بی‌بهره است نیز او می‌تواند با منطقِ خودِ داستان به تحلیل حوادث و ماجراها بپردازد. به این ترتیب هم از داستان تأثیر می‌پذیرد و هم با به جریان انداختن فرایند فکری خود همراه با سیر روایت در داستان، لذتی روحی و فکری برای خود ایجاد می‌کند. مک‌لیش می‌گوید:

> لذتی که از هنر می‌بریم، با قوه شناختی ما مرتبط است؛ بازشناخت یکی از کارکردهای شناخت است. آنچه هنر بر ما و در ما آشکار می‌سازد، شناخت ما را تقویت می‌کند و گسترش می‌بخشد.هنر دامنه‌ی تجربه و آگاهی انسانی ما را گسترش می‌دهد و ما را انسان‌تر می‌کند. (مک لیش، ۱۳۸۶: ۲۶)

1. Dale Carnegie

نقد و ارزیابی محاکات که به صورت ناخودآگاه در ذهن انسان شکل می‌گیرد، مسأله‌ی تازه‌ای نیست و ریشه در تاریخِ فلسفه دارد. مک لیش می گوید:

> روشن است که این‌گونه محاکات، خواه از روی نیت آگاهانه‌ی هنرمند و خواه ناآگاهانه، در بر دارنده‌ی امکان تأثیر اخلاقی است. ارسطو معتقد است که ذهن ما بی‌وقفه کنجکاو و مدام در جست‌وجوی توضیح‌ها و پیوندها است. در زندگی واقعی، یک میز یا یک قانون مکتوب نه تنها به دلیل سودمند بودنشان، بلکه به دلیل چیره‌دستی و ظرافت موجود در ساختمانشان نیز گیرایی دارند. حتی چیزهایی که از جهت ذوقی و زیبایی‌شناسی گیرایی ندارند، می‌توانند چنین تحسینی را برانگیزند و این گستره طیفی از اراذل خرده‌پا تا تبهکاران بزرگ را در بر می‌گیرد. خشنودی ما نه تنها از مشاهده، بلکه از نقد، ارزیابی و مقایسه کردن نیز سرچشمه می‌گیرد. این فعالیت لذت پدید می‌آورد که مقصود اصلی تمام فعالیت هنری است. ولی لذت بی‌معنا نیست و مستلزم درگیری فکری و عاطفی تماشاگران است و این درگیری بر آن‌ها اثر می‌گذارد و تغییرشان می‌دهد. (همان: ۲۱)

- مسأله‌ی بسیار مهم دیگر که از نگاه ساختاری ارزش فراوانی را برای روایت و ارتباط آن با مخاطب ایجاد می‌کند، مسأله‌ی «مالکیت بر زمان» است. به این معنی که دیگر زمانِ روایت، زمان واقعی نیست و شکلی قابل انعطاف خواهد داشت. این ویژگی، به روش‌های مختلف در داستان نمود می‌یابد. در داستان‌های کلاسیک با کوتاه و بلند کردن زمان و حذف مقاطع بی‌اهمیت این امر تحقق می‌یابد. اسکولز در این‌باره می گوید:

> اصلاً علت لذت وافر ما از ساختارهای روایی این است که این ساختارها زمان را تابع اراده‌ی انسان می‌کنند. ریتم، غلبه‌ی انسان است بر گاه‌شماری صرف؛ راهی است تا کاری کند زمان به آهنگ انسانی به رقص درآید. این نکته هیچ‌جا به اندازه‌ی ساختارهای زمانی داستان آشکار نیست که در آن‌ها تکرار، تناوب و اوج به جریان وقایع شکل و معنا می‌بخشند. در داستان، همچون در زندگی، رسیدن دو انسان به هم و جای گرفتنشان در آغوش هم نماینده‌ی آشتی همه‌ی اضداد است؛ حل مسالمت آمیز همه‌ی جدال‌ها، ذوب شدن و تبدیل همه‌ی شمشیرها به تیغه‌های گاوآهن. در چنین هم‌آغوشی‌ای، امر چرخه‌ای بر امر زمان‌مند غلبه می‌یابد؛ عشاق با همه‌ی عشاق یکی می‌شوند و ما در امر زمانی سهیم می‌شویم. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۷۴)

هنر هست تا به ما کمک کند حس زندگی را باز یابیم؛ هست تا وادارمان که چیزها را احساس کنیم. غایت هنر اعطای حس شیء است، آن گونه که دیده می‌شود، نه آن‌گونه که شناخته می‌شود. تکنیک هنر «ناآشنا» کردن چیزهاست؛ مبهم کردن فرم‌هاست، تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد. عمل ادراک در هنر فی‌نفسه غایت است و باید طولانی شود. در هنر، تجربه‌ی ما از فرایند ساختن است که اهمیت دارد، نه محصول تمام شده.

در داستان، آشنایی زدایی البته از طریق نظرگاه و سبک انجام می‌پذیرد، اما نحوه‌ی تدارک طرح هم در نیل به آن سهیم است. طرح، با تنظیم دوباره‌ی رخدادهای قصه، آن‌ها را آشنایی‌زدایی می‌کند و دریچه را بر ادراک آن‌ها می‌گشاید و چون هنر خود معروض زمان است، تمهیدات خاص برای آشنایی‌زدایی هم تن به عادت می‌دهند و به قراردادهایی بدل می‌شوند که سرانجام همان اشیاء و رخدادهایی را که هدف از ابداع این تمهیدات آشکار کردن آن‌ها بود، تار و مبهم می‌کنند. (همان: ۱۲۲- ۱۲۳)

در داستان‌های سیال ذهن، زمان از شکل بیرونی خارج می‌شود و به زمان درونی که حاصلِ روایتگریِ ذهنِ انسان است، تبدیل می‌شود. این زمان نیز به دلیل تفاوت با زمان ملموس، آشنایی‌زدایی ایجاد کرده و مخاطب را در خلسه‌ای لذت بخش اسیر می‌کند.

یکی از مسائل مهم دیگری که برگسون مطرح می‌کند، تفاوت میان زمان بیرونی و زمان درونی است. تقابل میان این دو نوع زمان که خود از مهم‌ترین خصایص مدرنیته است، در تمامی داستان‌های جریان سیال ذهن اهمیتی کلیدی دارد. برگسون استدلال می‌کرد که دو نوع زمان و دو نوع حافظه وجود دارد: یکی تصور متعارف ما از زمان به منزله‌ی سلسله تقسیمات منظم بیرونی؛ مثل حافظه‌ی روزمره و عادتی که در جریان عملی زندگی خود آن را به کار می‌بریم، و دیگری زمان واقعی که برای انسان اهمیتی بسیار بیش‌تر دارد؛ یعنی زمان به آن شکلی که به وقت تعمق در کلیت ضمیر هشیار خود از آن آگاهیم و «حافظه‌ی ناب» که نیرویی است شهودی که به یاری آن قادر به این تعمق می‌شویم. (بیات، ۱۳۸۷: ۳۳)

زمان در داستان‌هایی که با شیوه‌ی سیال ذهن روایت می‌شوند، توالی ثانیه‌ها و ساعت‌ها نیست، بلکه جریانی دائمی در ذهن فرد تلقی می‌شود؛ توده‌ای از خاطرات و آینده و حال و گذشته‌هایی که حول محور هدف می‌گردند. (همان: ۱۳۸)

شکل جذابی از ساختار روایی در این داستان‌ها شکل می‌گیرد که با داستان‌های پیشین تفاوت عمده‌ای دارد. این ساختار، مخاطب را به خواب عمیقِ داستان خواندن فرو نمی‌برد و با بیدار کردن او، بیش‌تر بر ارزیابی، همزادپنداری و نقد مخاطب از روایت ذهن شخصیت‌ها تأکید دارد.

اگر پیش از این خواننده از نویسنده می‌خواست داستانی برایش نقل کند که او را بر زمین میخکوب کند و چشمانش را بر صفحه‌ی کتاب بدوزد، اینک نویسنده است که از خواننده می‌خواهد به درون ذهن شخصیت‌ها رخنه کند و پاره‌های داستان را به هم ارتباط دهد و انگاره‌ای را که نویسنده پرداخته است، به شیوه‌ی خود تجربه کند. (همان: ۱۴۵- ۱۴۶)

ـ انسان‌های زیادی در جهان غریب مدرن، یا از وضعیت فعلی زندگیشان راضی نیستند یا از آن خسته شده‌اند. از طرف دیگر حتی آن‌ها که از وضعشان لذت می‌برند، بعد از مدتی از آن دل‌زده می‌شوند. داستان، رمان، قصه، فیلم و... این انسان‌ها را وارد دنیایی متفاوت می‌کند که گاهی مشابهت‌هایی با دنیای خودشان دارد و گاهی هم ندارد؛ اما به هر حال دنیای دیگری است. آن‌ها با انسان‌های دیگر در محیط‌های متفاوت آشنا می‌شوند و اتفاقات و پیشامدهای متنوع دیگر ذهن او را مشغول می‌کنند. یکی از اساسی‌ترین دلایلی که انسان‌ها ساعت‌ها پای قصه و روایت می‌نشینند و یا صدها صفحه کتاب را می‌خوانند، همین فاصله گرفتن و جدا شدن از وقایع و محیط و انسان‌های زندگی واقعی و حضور در دنیای خلق شده توسط نویسنده است.

نویسنده از میان امکانات روایت، گستره‌ای از انتخاب‌ها را در اختیار دارد، اما خواننده باید راهی کوبیده را به سوی پایانی از پیش پنداشته بپیماید. و پایان داستان سایه‌ی بلندی در پس خود می‌افکند. این تداوم غایت‌مندانه در واقع از مختصات اصلی روایت و یکی از منابع اولیه‌ی رضایت خاطر خواننده است. وقتی داستان را به پایان می‌بریم، می‌توانیم بگوییم به آنچه مورد نظر بوده، رسیده‌ایم. اغلب اوقات این تفاوت میان خواندن یک سلسله رخدادها را با از سر گذراندن این سلسله رخدادها نادیده می‌گیرند. میزان نزدیک شدن زندگی به هنر روایت دقیقاً بستگی به این دارد که ما به چه میزان بر طبق فلسفه ی جبر زندگی می کنیم؛ فلسفه‌ای که به ما این اعتقاد آرامش بخش را بدهد که هر چه رخ می‌دهد، برنامه‌ریزی شده، معنی دارد و طراحی شده است. جاذبه‌ی بسیاری از مذاهب دقیقاً همین است و این امکان را برایمان فراهم می‌آورند که فکر کنیم زندگی‌هایمان داستان‌هایی هستند طرح افکنده‌یِ ماوراء. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۴)

ـ هیجان حاصل از روایت داستان، هیجانی کاذب است. برای توضیح این مطلب می‌توان مثالی را ذکر کرد؛ فرض کنیم در یک داستان، «الف» می‌خواهد «ب» را در طبقه‌ی پنجم ساختمانی بکشد. در هر طبقه‌ای که بالا می‌رود، اتفاقی خاص می‌افتد و «ب» هم در حال انجام اموری است که در این لحظات بدون این‌که خودش بداند می‌تواند تکلیف مرگ و زندگیش را تعیین کند. مخاطب در این لحظه وارد هیجان روایت می‌شود. اما آیا واقعاً قرار است کسی بمیرد؟ او در ذهن خود با این سؤال‌ها روبروست: آیا قاتل موفق می‌شود؟ آیا قربانی می‌تواند زنده بماند؟ و... . اما این سؤال‌ها، وجودی فیزیکی و واقعی ندارند. به همین دلیل هیجان حاصل از داستان کاذب است و دردسر واقعی برای خواننده ایجاد نمی‌کند.

اما همین هیجان کاذب میلی فطری را در وجود انسان ارضا می‌کند؛ همان میلی که او را برای تأمین هیجان، به پذیرفتنِ «خطر» وا می‌دارد. حرکت پر سرعت با موتور یا ماشین، ماجراجویی‌های خطرناک، حتی آزار دیگران و یا اعمالی مانند جشن آتش‌بازی و از این دست فعالیت‌ها هم حاصل همین میلِ غریزی در انسان است. داستان، این میل را به مقصود خود می‌رساند و با روایت کردن او را در هیجان فرو می‌برد، بدون این‌که کسی آسیب ببیند و یا خطری واقعی وجود داشته باشد. این مسأله یکی از دلایل علاقه و کشش مخاطبان به خواندن داستان‌هاست.

ـ همزادپنداری با شخصیت‌های داستان و قرار گرفتن با آن‌ها در فراز و فرود مسیر روایت و یا در دوراهی‌ها، انگیزه‌ای دیگر برای همراهی با روایت است. مخاطبِ داستان یک یا چند شخصیت را ناخودآگاه انتخاب می‌کند و در غم و شادی و تردید و ایمانش شریک می‌شود. این‌گونه او فرصتی هرچند کوتاه برای حیاتی دیگر به دست می‌آورد. گاهی همین همراهی در تصمیم‌گیری‌ها و نحوه‌ی پیشروی شخصیت‌ها تجاربی هرچند غیرِ واقعی به او اعطا می‌کند که از هزاران پیام مستقیم و صریح برایش مفیدتر است و یا حداقل دریچه‌ای را به روی او باز می‌کند که ممکن است او در زندگی عادی از آن غافل بوده باشد.

ساختار روایت و ارتباط آن با مخاطب دلیل اصلی شکل گرفتن کانالی ارتباطی از جنس هنر است. با توجه به آنچه ذکر شد، می‌توان به اهمیت ساختار روایی داستان در شکل‌دهی به «ادبیت» آن پی برد. در نتیجه ساختار روایت نقطه‌ی هدف در نقد قرار می‌گیرد و نقدی که به بررسی ساختار روایت داستان می‌پردازد، توانایی تحلیل و ارزیابی را از دیدگاهی نو و ارزشمند ارائه خواهد داد.

اکنون با توجه به نگاهی که به طرح روایی ارائه کردیم، می‌توان ساختمان آن را در داستان مورد بررسی قرار داد. همان‌طور که گفتیم، عناصر غیر زبانی در داستان مربوط به روایت هستند. بررسی و تحلیل هر کدام از این قسمت‌ها به منتقد در شناختن روایت داستان و در نهایت ارزیابی آن کمک می‌کند. در نقد ساختاری طرح روایی چند مرحله‌ی مهم طرح‌ریزی می‌شود که با طی نمودن آن‌ها هدف نقد حاصل می‌شود.

در گام اول عناصر زبانی داستان را حذف نموده و عصاره‌ی روایی که آن را «طرح روایی» نامیدیم، از داستان استخراج می‌نماییم. طرح روایی در نگاه ساختارگرایی اهمیت فراوانی داشته است. آن‌ها داستان را همانند شعر بر اساس زبان صرف مورد تحلیل و سبک‌شناسی قرار نمی‌دهند. در نتیجه ابتدا داستان را از بدنه‌ی زبانی آن خارج کرده و روایت آن را به صورت مستقل بررسی می‌نماییم.

در گام دوم با توجه به عناصر داستان که در بخش مربوط ارائه شد، طرح روایی را تحلیل و نقد می‌نماییم. این عناصر طرح روایی را به جزئیات آن تقسیم می‌کنند و یا زاویه دیدهای مختلف را برای بررسی آن فراهم می‌نمایند. در بررسی عناصر روایت باید به قالب داستانی نیز توجه داشت. توجه به این مسأله که داستان در قالب رمان، داستان بلند، داستان کوتاه و ... و یا روش روایت آن سیال ذهن یا گفتگوی درونی است، نقش مهمی در شناسایی سیر روایت و بررسی عناصر آن دارد.

در گام بعدی با توجه به تحلیل‌های انجام شده، ساختمان روایت در طرح داستان کشف می‌شود. به این ترتیب می‌توان فهمید که روایت از کجا آغاز شده، چه مسیری را به چه روشی طی نموده و چگونه پایان پذیرفته است. هم‌چنین درباره‌ی شخصیت‌ها، راوی و نقش آن‌ها در این مسیر می‌توان به نکات قابل توجهی دست یافت که منتقد را در تحلیل اثر یاری می‌کند.

در پایان این بخش باید گفت نقد ساختاری طرح روایت در داستان، روش تازه‌ای در نقد نیست و بر اساس نقدهای موجود در داستان، به این نتیجه خواهیم رسید که از این دیدگاه برای نقد بارها استفاده شده است. آنچه در این بخش مورد نظر بود، بحث بنیادین درباره‌ی تعاریف و نیازهای اولیه‌ی این روش نقد و دست یافتن به شیوه‌ای کاربردی در نقد بوده است. به این ترتیب با نقد ساختاری، داستان‌ها از قالب‌های مختلف و حتی از زبان‌های مختلف، قابل قیاس با یکدیگر خواهند بود و تمایز سبک‌ها و نگاه نویسندگان و اقلیم‌ها با وضوح بیش‌تر خود را می‌نمایانند.

فصل سوم

نقد ساختاری روایت در چهار داستان

۳-۱- داستان «طوفانی دیگر در راه است»

جریان داستان‌نویسی در ایران، یک هنر کاملاً وارداتی بود و سابقه‌ی کاملاً مشابهی در این زمینه در ادبیات فارسی وجود نداشت. از ابتدای قرن چهاردهم که این قالب ادبی به میان ایرانیان آمد، سیر و روند جالبی را طی نمود و قله‌ها و دره‌های زیادی را پیمود. بعد از انقلاب داستان به عنوان یک رسانه که به خوبی محمل اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی قرار می‌گرفت، مورد توجه موج اندیشمندان و صاحبان نظریه‌های نوین جامعه قرار گرفت.

در این میان داستان‌های زیادی با ایدئولوژی انقلابِ به وقوع پیوسته در ایران نوشته شدند که از نظر کمی و کیفی نسبت به مطالبی که معمولاً درباره‌ی هر انقلابی نوشته می‌شود، کم‌تعداد و کم کیفیت بودند. هشت سال جنگ با عراق، تمام طبقات جامعه را با جنگ و دفاع درگیر کرد و آثاری توسط نویسندگان آن سال‌ها و سال‌های بعد نوشته شد. این آثار، با توجه به زاویه‌ی نگاه نویسنده، هر کدام گوشه‌ای از جنگ و حوادث و حواشی آن را به تصویر می‌کشیدند؛ داستان‌هایی که درباره‌ی عملیات‌ها و ایثار و رشادت رزمنده‌ها بودند و یا آن‌هایی که درباره‌ی بمباران‌ها و ترس و وحشت و بدبختی‌های حاصل از جنگ نوشته می‌شدند و... . حتی داستان‌هایی خلق شدند که به مسائل سیاسی مربوط به جنگ پرداختند و آن را از این زاویه مورد تحلیل قرار دادند.

با نگاهی منصفانه می‌توان قبول کرد که در میان این آثار شاهکار جهانی خلق نشد، اما آثار قابل اعتنایی وجود دارند که می‌توانند به عنوان نمونه از آثار مشابه خودشان مورد تحلیل قرار بگیرند. داستان «طوفانی دیگر در راه است»، اثر سید مهدی شجاعی، از جمله‌ی این داستان‌هاست که تأثیر زیادی بر جریان داستان نویسی مقاومت در دهه‌ی سوم بعد از انقلاب نهاد. ویژگی‌های منحصر به فرد این داستان بلند باعث شده که با وجود نواقص روایی و داستانی، تبدیل به اثری درخور توجه و با اهمیت شود. نسخه‌ی اولیه ی این داستان در دهه‌ی اول پس از انقلاب نوشته شد و بازنویسی آن در پایان دهه‌ی سوم انجام

گرفت؛ زمانی که موج سوم رمان‌ها و داستان‌های انقلاب به بروز و بالندگی خود نزدیک شدند. از طرفی هم نامِ نویسنده‌ی این داستان بر آن سایه افکنده و باعث شده داستان روی هم‌دوره‌های خویش اثری شایانِ توجهی بگذارد. از نظر ساختار داستانی، این داستان روایتی از جنس دهه‌ی اول انقلاب و اولین دوره‌ی داستان‌های جنگ است و از نظر ظاهری و فرم، همنوای داستان‌های دهه‌ی سوم و متأخرترین جریان داستان دفاع مقدس است. در ادامه و با تحلیل ساختار روایت داستان این فرضیه را مفصل مورد بحث قرار خواهیم داد.

۳-۱-۱- خلاصه‌ی روایت

حاج امین، ریش سفید محل، در پی خرید زمین و جذب و وقف آن برای ساخت مدرسه است. در این میان یک زن به نام زینت حاضر به فروش خانه نمی‌شود. او حتی به دریافت مبالغ بالا در ازای خانه‌اش رضایت نمی‌دهد. عاقبت زینت‌خانم اعلام می‌کند برای تقدیم زمینش باید خود حاج امین را ببیند. مهندس سیف که امین اموال حاج امین است، همراه او به خانه‌ی زینت می‌رود. فصل اول داستان در ابهام‌افکنی‌های زینت غرق می‌شود. حاج امین، مهندس سیف را از اتاق بیرون می‌کند تا زینت به صورت خصوصی رازی عجیب و غریب و در عین حال مهم و هیجان انگیز را برای حاج امین تعریف کند؛ روایتی را که موازی زندگی حاج امین در حال گذر بوده، اما حاجی از آن بی‌خبر است.

زینت تعریف می‌کند که قبل از انقلاب، آن زمان که حاج‌امین نه یک حاجی، بلکه یک مزدور رژیم پهلوی بوده، در عروسی همسایه‌ی حاجی، او را که رقاصه‌ی معروفی بوده، دعوت می‌کنند. حاج امین فرزندی به نام کمال دارد که به دلیل جنون جنسی در خانه محبوس شده. کمال به هر روشی شده از عروسی باخبر می‌شود و از روی دیوار خود را به خانه‌ی همسایه می‌رساند. زینت در میان رقص خود متوجه بیماری می‌شود که در حال سوختن در آتش هوس، در میان باغ می‌خزد.

زینت نقل می‌کند که چگونه و بر اساس چه احساسی دچار انقلاب درونی می‌شود و با ترفندی مجلس را به هم می‌زند و همراه کمال از مراسم فرار می‌کند. در ادامه در حالی که هر دو داخل ماشین نشسته‌اند، کمال برای زینت تعریف می‌کند که ماجرای خانواده‌ی او چیست و عطش جنسی و جنون او چگونه با حبس شدن توسط پدر شعله ور شده است.

در فصل بعد که قرار است اوج اول داستان یا همان طوفان اول فصل‌ها اتفاق بیفتد، زینت کلیتی از راز مورد نظر را نقل می‌کند. حتی از این می‌گوید که آمنه، همسر حاجی هم در جریان بوده و حاج امین حتی شک هم نکرده بود. او متهم است به این که اصلاً مفقود شدن فرزندش را پیگیری نکرده است. زینت توضیح می‌دهد که چگونه با کمال فرار می‌کند و کجا مخفی می‌شود و اصلاً چطور خودش روند توبه را آغاز می‌کند. مش خجّه که در ادامه‌ی داستان پررنگ‌تر خواهد شد، این‌جا وارد داستان می‌شود. حاج امین در برابر این طوفان کم می‌آورد و از حال می‌رود.

در ادامه حاج امین را به بیمارستان منتقل می‌کنند و سیف می‌فهمد که هر چقدر سعی کند، کنجکاویش راجع به آنچه زینت به حاجی گفته، بی‌فایده است. حاجی به هوش که می‌آید، دوباره از زینت می‌خواهد

ادامه دهد؛ اما زینت می‌گوید که ظرفیت او سرریز شده و پیشنهاد می‌کند که حاجی به نقل قصه‌ی زندگی خود بپردازد؛ از شخصیتی که این سال‌ها از مردم پنهان کرده و از دلیل دنبال کمال نگشتن بگوید. دکتر و مهندس سیف هم که تمام وجودشان را کنجکاوی فرا گرفته، با هم جدل می‌کنند و به این بهانه از خیانت‌هایشان برای مخاطب سخن می‌گویند.

حاج امین زندگی خویش را روایت می‌کند. او زندگی خود را با تمام توضیحات لازم شرح می‌دهد. از چیزهایی می‌گوید که نباید به کسی گفت؛ اما بعد از آن به خواب می‌رود و وقتی بیدار می‌شود، زینت به جای تعریف کردن ادامه‌ی ماجرا، کلی نامه برایش می‌آورد تا از این طریق ماجرا را به حاج امین بفهماند. حاج امین هم نامه‌ها را می‌خواند و روایت داستان از طریق این نامه پیگیری می‌شود.

در ادامه ی روایت داستان کمال به آمریکا می‌رود و سه برادر زینت او را از نظر مالی تأمین می‌کنند. کمال دانشجوی موفقی می‌شود و حوادث ریز و درشتی را تجربه می‌کند که آن‌ها را در نامه‌هایش می‌نویسد؛ از جمله عشق مادی و نافرجام به آزیتا، مرگ برادر زینت بر اثر حوادث سیاسی، تغییر رشته‌ی تحصیلی با انگیزه‌ی نجات مادرش و همین‌طور آشنایی با شخصیت دکتر چمران و انقلابی که در همین سال‌ها در ایران رخ می‌دهد.

سرانجام این نامه‌ها به عشق ناتمام تیفانی ختم می‌شود. کمال به خاطر جنگ و به قول خودش برای دفاع از جان اسطوره‌اش «دکتر چمران» به ایران می‌آید و مستقیم به اهواز می‌رود و در کنار دکتر چمران و گروهش به مبارزه‌های چریکی می‌پردازد. این اتفاق او را از تیفانی هم جدا می‌کند و کمال برای رسیدن به «کمال»، راهی ظاهراً غیر معمولی را می‌پیماید.

در ادامه کمال در جبهه مجروح می‌شود و به تهران انتقال می‌یابد و زینت که خود نیز برای کمک به جبهه‌ها به اهواز رفته، به تهران برمی‌گردد و در آشنایی با چمران و ورود به بیمارستان با ماجراهایی مختلف روبرو می‌شـــــود. سرانجام کمال به علت عفونی شدن محل عمل دچار مشکل می‌شود و به شهادت می‌رسد.

زینت این‌ها را داخل ماشین و در راه بهشت زهرا برای سیف و حاج امین تعریف می‌کند. سیف پیش از این مسأله، از خواندن نامه‌ها و شنیدن قصه‌ی کمال به توبه و دگرگونی می‌رسد و حاج امین هم که شفاعت فرزند شهیدش را همراه دارد، با رسیدن به سر مزار او، خود را از عالم مادی می‌رهاند.

۳-۱-۲- آغاز

«طوفان دیگری در راه است» مثل سایر کارهای شجاعی درون‌مایه‌ای مذهبی دارد، اما این بار موضوع متفاوت و کمی‌جسورانه است. داستان از گذشته‌ی زن رقاصه‌ای حکایت می‌کند که امروز به لطف خدا هدایت شده و به اذن پروردگار پرده‌های خاک گرفته‌ی حقیقت را از جلوی چشم دیگران بر می‌دارد. حاج امین به عنوان ریش سفید محل می‌خواهد با زینت خانم مذاکره کند تا زمین او را برای ساخت مدرسه بخرد. شروع داستان با عبارت: «حاج امین تا آن‌جا که یادش می‌آید، فقط گفته است: منو با این زنیکه‌ی بدکاره روبرو نکنید.» (طوفانی دیگر در راه است: ۱۱) مخاطب را شوکه می‌کند و انرژی خوبی

برای ادامه‌ی داستان ایجاد می‌نماید. شروع قوی داستان، خواننده را در دریایی از ابهام غرق می‌کند و با هر جمله‌ی جدید او را بیش‌تر در این تعلیق نگه می‌دارد تا شخصیت‌های این داستان را بشناسد. شخصیت ابهام‌آمیزی که از زینت تصویر می‌شود، در ادامه‌ی داستان نسبتاً باورپذیر است. همین مسأله برای بقیه‌ی شخصیت‌ها و عجیب و غریب بودنشان اتفاق می‌افتد.
زینت درخواست می‌کند که با حاج آقا تنها صحبت کند، اما حاج آقا مخالفت می‌کند و ... بالاخره زینت تعریف می‌کند که کیست. در فصل بعد، راوی به اول شخص تغییر می‌کند و زینت نقل می‌کند که او قبل از انقلاب رقاصه‌ای بوده که در خانه‌ی همسایه‌ی حاج امین (که قبل از انقلاب این‌قدر مذهبی نبوده!) در حال رقص بوده است. پسر حاج امین که جنون جنسی داشت و پدر او را حبس کرده بود، از خانه فرار می‌کند و در مراسم رقصِ همسایه، زینت را می‌بیند.
این شروع، مقدمه‌ای طوفانی از ماجرایی است که قرار است تعریف شود. آمادگی برای طوفان آینده است. زینت مدام با روایت‌هایش و حرف‌هایی که می‌زند، عطش را در وجود حاج امین نسبت به آنچه راجع به حاج امین وجود دارد و او خود ذره‌ای از آن خبر ندارد، زیادتر می‌کند. نحوه‌ی آغاز داستان در «طوفانی دیگر در راه است» قوی‌ترین نکته در ساختار آن است و می‌توان آن را در دهه‌ی سوم ادبیات انقلاب بی‌نظیر دانست. این شروع به تنوع روایی داستان نیز ربط دارد. داستان از پایان خود آغاز می‌شود و در میان دریایی از راز به کشف در گذشته می‌گذرد.

۳-۱-۳- ناپایداری و تعلیق

اصلی‌ترین عامل ایجاد تعلیق در داستانِ مورد بحث این نکته است که مخاطب همگام با حاج امین به آگاهی می‌رسد. از یک طرف روایت به شکلی است که هرچند راوی عوض می‌شود، اما در اکثر موارد مخاطب حاج امین است و از یک طرف مخاطب داستان به اندازه‌ی حاج امین از مسائل هیچ چیز نمی‌داند. به همین دلیل همگام با او متعجب می‌شود، هیجان را در وجودش حس می‌کند و همراه با او کنجکاو می‌شود.
علت تعلیق و ناپایداری در این داستان، ناآگاهی از گذشته است. تمام روایت داستان به بازگشت به گذشته اختصاص دارد و خاطراتی که حاج امین نیاز دارد بداند و نمی‌داند، توسط چند راوی حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای روایت می‌شوند. تغییر دادن راوی ناپایداری را در داستان ایجاد می‌کند. تغییر زاویه‌ی دید در چنین داستانی خود می‌تواند شرایط را از حالت متعادل خارج کند. این که روایت می‌شود هر شخصیت چه در سر دارد -آن هم با روایتی که او از هر چیز نقل می‌کند- همراه با شکستن خط سیر روایت، آن را ناپایدار می‌کند و در ادامه همین ناپایداری مخاطب را که همراه حاج امین فقط شنونده است، معلق نگه می‌دارد.
«طوفانی دیگر در راه است» از این نظر داستانی خواندنی است، زیرا تکنیک‌هایی که ذکر شد، برای تعلیق و گره‌افکنی در داستان به خوبی استفاده شده و تأثیر کارایی روی خواننده‌ی مخاطب ـ چه حرفه‌ای و چه غیر حرفه‌ای- می‌گذارد.

۳-۱-۴- گسترش و پرداخت

می‌توان روایت عروسی و توبه‌ی انقلابی رقاصه‌ی این مهمانی را که همراه خود انسانی دیگر را هم از عمق منجلاب بیرون می‌کشد، نمونه‌ای از کل ساختار روایت و پردازش آن در داستان دانست؛ به این معنی که ساختار کلی روایت در این داستان به همین شیوه پیش می‌رود. درون‌مایه‌ی داستان «بازگشت به اصل» است و در پردازش آن روایت‌هایی با ظاهر مدرن قرار می‌گیرند که از نظر نتیجه‌گیری و تأثیرگذاری مجموع اجزای خود، تقریباً مانند همان حکایت و روایات ادبیات تعلیمی ما عمل می‌کنند.
هنگام خواندن داستان، خصوصاً نامه‌ها، این حس به مخاطب دست می‌دهد که در حال خواندن یک کتاب شامل نصیحت‌های مذهبی است؛ کتابی شبیه قابوس‌نامه یا گلستان سعدی. اما روایت داستان و ساختار داستانی گاهی تمام سعی خویش را بر این می‌گذارد که مخاطب به داستان برگردد و به همین دلیل در این مواقع روایت مصنوعی به نظر می‌رسد.

۳-۱-۵- نقطه‌ی اوج

همان‌طور که از نام‌گذاری فصل‌ها پیداست، داستان دارای دو نقطه‌ی اوج است که با نام‌های «طوفان» و «طوفانی دیگر» مشخص می‌شود. نقطه اوج‌های داستان مانند طوفانی می‌آیند و اجزاء روایت را به هم می‌ریزند تا روایت در مسیری دیگر جریان یابد. یکی از گیراترین بخش‌های داستانی که باعث جذابیت کتاب «طوفانی دیگر در راه است» شده، نقطه اوج‌های داستان و عملکرد روایی آن‌ها در میان حجمی از اتفاق‌ها و شخصیت‌هاست.
در طوفان اول، حاج امین به یکباره از مجهولات زیادی باخبر می‌شود که بدون این‌که خودش خبر داشته باشد، مدت‌ها در عطش دانستن آن‌ها می سوخته. این مقدار اطلاعاتِ ناگهانی، او را به هم می‌ریزد و پر شدن ظرفیتِ او، در پایان فصل، با از حال رفتن او نمایان می‌شود. فرار زینت و کمال از مهمانی و حرکت به سمت توبه، اوج اول داستان است که ماجرا را از روال معمولی خارج می‌کند. خروج روایت از روند طبیعی، در این قسمت عامل داستانی شدن روایت است.
انقلاب درونی در شخصیت داستان «طوفانی دیگر در راه است»، مشابه انقلاب درونی در شخصیت داستان مشهور آنتوان چخوف به نام «عروس خانم» است. نادیا، قهرمان داستان، از سفره‌ی عقد ازدواجش برخاست و با این انقلاب جاده‌ای جدید را در زندگی خود باز کرد. این شورش علیه آنچه مرسوم است، یک اوج داستانی مناسب و در عین حال پیچیده است، به این دلیل که برای رعایت منطق داستانی، باید به جزئیات روایت توجه فراوانی داشت.
اوج اول این داستان نیز با حس «دگرگون کردن حال انسان‌ها» شکل می‌گیرد؛ البته این دگرگونی به شکلی متعارف اتفاق نمی‌افتد. رقص و شهوت با تلفیق نگاه جنون‌آمیز یک دیوانه این انفجار را ایجاد می‌کند و هر دو نفر به سوی آینده‌ای نامعلوم، از دنیای فعلی فرار می‌کنند. این اوج، تمام ضرب‌آهنگ

داستان را که بعد از این فصل در سراشیبی حرکت می‌کند، نگه می‌دارد و ناپایداری لازم را تا پایان داستان برای مخاطب ایجاد می‌کند.
اوج دوم هم با این جمله آغاز می‌شود:

> اگر کسی گرفتار دریایی عمیق و بی‌کران شده باشد و ساعت‌ها در هرم جگرسوز آفتاب دست و پا زده باشد و در اوج عطش، آبی تلخ و شور را خواسته و ناخواسته به کام کشیده باشد و با مرگ و زندگی و هراس و اضطراب و تشنگی دست و پنجه نرم کرده باشد، نگاهش به کشتی نجات و ساحلی در چند قدمی چگونه خواهد بود؟ بی‌تابی و عطش حاج امین برای دیدن زینت، شبیه چنین حس و حالی است. (همان: ۳۰۷)

دیدن دوباره‌ی زینت و شرح ادامه‌ی ماجراهایی که در نامه‌ها ذکر نشده، دلیل شروع اوج دوم داستان است. با حرکت کمال به سمت سکوی پرواز ـ یعنی گروه دکتر چمران ـ خط سیر روایت دچار دگرگونی می‌شود و کمال خود عامل هدایت می‌گردد. اولین شخصیتی که به شدت تحت تأثیر قرار می‌گیرد و علیه سیاهی‌های نفس انقلاب می‌کند، مهندس سیف است.
اوج دوم، داستان را به سمت پایان آن پیش می‌برد و ضرب‌آهنگ داستان را دوباره افزایش می‌دهد. دو اوج داستان به خوبی با منطق روایی آن سازگار است و باورپذیر می‌نمایند. هرچند منطق روایی داستان جای تأمل و نقد دارد، اما در مجموع ساخت درونی اوج‌ها متناسب ارزیابی می‌شوند و جایگاه زمانی آن‌ها هم در خط سیر روایت، جایگاه مطلوبی است.

۳-۱-۶- گره‌گشایی و پایان‌بندی

در ادامه‌ی نقطه‌ی اوج اول، گره‌گشایی در داستان وجود ندارد؛ شاید به این دلیل که نقطه‌ی اوج اصلی داستان محسوب نمی‌شود. گره‌گشایی بعد از اوج دوم یا «طوفانی دیگر» اتفاق می‌افتد؛ یعنی خبر شهادت کمال:

> «بگذارید صریح و بی‌پرده بگویم؛ باور هر دوی شما این است که کمال به شهادت رسیده؛ هم شما و هم جناب سیف. خب، رسیدن به این باور یا احتمال، نه گناه است و نه غیر طبیعی و نامعقول.» (همان: ۳۴۱)

این جملات در ابتدای فصل پایانی در واقع نوعی خبر رسانی یا تصدیق حدس است، اما به طور مطلق خبر را اعلام نمی‌کند تا حاج امین ـ و همراه او مخاطب داستان ـ تا پایان فصل همراه شود. اما به هرحال گره‌گشایی داستان در همین جا اتفاق افتاده و نمی‌توان زیاد ادامه‌ی داستان را در حل معما مؤثر دانست. ادامه‌ی داستان در واقع یک پایان‌بندی طولانی و حماسی است که از نگاه زینت تمام شاعرانگی و عظمتی که این صحنه‌ها دارند، تصویر می‌شود.
حالا که زینت این روایت‌ها (آشنایی با کمال، فرار و سپس تحول شخصیت خود) را برای حاج امین

نقل می‌کند، کمال زیر خاک است؛ البته جسمش، و روح او در حال پرواز بر فراز همه‌ی این ماجراها و اتفاقات است. سرانجام پدر به مزار فرزند می‌رسد و شفاعتی که کمال اراده کرده، بعد از شهادتِ خود به او می‌دهد. زینت در آخرین حرف‌هایش می‌گوید:

> ولی این که آدم خودش و دنیایش را به سر و سامانی برساند که از این‌جا با قابلیت و آمادگی تمام، زندگی اصلیش را آغاز کند، کار هر کسی نیست. کسانی مثل شهدا می‌توانند به چنین جایگاهی دست پیدا کنند. بله، شهادت یکی از مرتفع‌ترین سکوهای پرواز است که همه‌ی موتورهای بالقوه‌ی انسانی را روشن می‌کند و به جان انسان برای زندگی در جهان متعالی، سامان می‌بخشد. اگر به من بود، بر سنگ همه‌ی این شهیدان، به جای آرامگاه می‌نوشتم: سامانگاه. (همان:۳۹۴)

این پایان‌بندی با توجه به آنچه ذکر شد، بسیار ادبی و تأثیرگذار است. تمام سیاهی‌های طول داستان و خصوصاً کدورت‌ها به پایان می‌رسند و تمام شخصیت‌های اصلی و اکثر شخصیت‌های فرعی داستان راه رستگاری را پیدا می‌کنند. حال هر کدام از طریقی و با روشی مخصوص و منحصر به خود.

۳-۱-۷- زاویه‌ی دید

آغاز داستان با روایت سوم شخص آغاز می‌شود و از شدت سادگی حالت گزارش‌گونه‌ای به خود می‌گیرد؛ البته این مسأله نقطه‌ی قوت محسوب می‌شود. در ادامه کم‌کم شکل داستان بسیار معمولی می شود و نویسنده سعی می‌کند با شکستن خط روایت دوباره جذابیت و تعلیق ایجاد کند.

در این قسمت در پایان هر فصل یا اپیزود، شخصیتی از داستان آماده‌ی حرف زدن می‌شود و در فصل بعدی همان فرد راوی شده و داستان از زاویه‌ی دید اول شخص روایت می‌شود. تنوع این راوی‌ها از نکات مثبت داستان است.

قسمت دوم داستان به واسطه‌ی نامه‌نگاری‌های بین زینت و پسرش روایت می‌شود. این داستان ساختاری شبیه کارهای نو دارد، اما واقعاً کاری نو نیست. نویسنده برای بهره‌گیری از روایتی مدرن و یا پست مدرن و شکستن خط روایت، از نامه نگاری استفاده کرده است. شروع مهیج و طوفانی داستان که مخاطب را به دنبال خود می‌کشید، پس از چند فصل روایت معمولی سوم شخص، به «فلش بک»[1] نیاز پیدا می‌کند. این بازگشت به گذشته و روایت اتفاقات آن زمان، به دو صورت انجام می‌گیرد: روایت راوی اول شخص که در داستان اولیه یک شخصیت بود و حالا یک فصل کامل از داستان را روایت می‌کند؛ و حالت دوم، نامه‌های رد و بدل شده‌ی بین دو نفر.

این ساختار که هر قسمت آن بارها و بارها توسط طرفداران مدرنیسم استفاده شده، در این کار با هم تلفیق شده و شمایلی شبیه ساختار پست‌مدرن به روایت داده است؛ اما به هر حال با دقت در روایت و سیر آن به این نتیجه می‌رسیم که این نوگرایی صرفاً در ظاهر قضیه است و در باطن، یک داستان

1. Flashback

کلاسیک و کلیشه‌ای جریان دارد.
نکته‌ی دیگر درباره‌ی زاویه‌ی دید داستان این مسأله است که راوی سوم شخص و دانای کل در فصل‌های مختلف داستان وجود دارند و اختلاط آن‌ها نوعی ناهمگونی ایجاد کرده است. در بخشی از داستان روایت تصویری خالص از سوم شخص داستان را نقل می‌کند و در بخشی دیگر، دانای کلی که به همه‌ی احساسات و سرّ درون شخصیت‌ها آگاه است، ظاهر می‌شود و به روایت همراه با توضیحات تکمیلی می‌پردازد؛ گاهی نیز اطلاعیه صادر می‌کند. این مسأله بزرگ‌ترین ضعف زاویه دیدهای متغیر در این داستان است.

۳-۱-۸- راوی

راوی در داستان «طوفانی دیگر در راه است» بارها تغییر می‌کند و هر مرتبه که راوی جدیدی روایت را ادامه می‌دهد، لحن روایت عوض می‌شود، زیرا به غیر از چند فصل، تمام راوی‌ها جزء شخصیت‌های داستان هستند؛ در واقع «راوی‌شناسی» جزئی از «شخصیت‌پردازی» داستان است.
نکته‌ی دیگر این‌که در این داستان، مجموعه‌ای از سرگذشت‌ها، روایت را تشکیل داده‌اند؛ یعنی در زمان وقوع داستان اتفاق چندان مهمی وجود ندارد، بلکه آنچه افراد از سرگذشت خود یا دیگری تعریف می‌کنند، مهم است. از طرف دیگر هر فصل به بهانه‌ای در ادامه‌ی متن داستان، روایت را به دست یکی از شخصیت‌ها می‌سپارد. با این حال به نظر نمی‌رسد که شخصیت مورد نظر ماجرا را برای شخصیت دیگری بازگو کند، بلکه مخاطب کاملاً حس می‌کند که نویسنده از زبان شخصیت در حال توضیح ماجراها برای خواننده‌ی داستان است. این مسأله را می‌توان از پیوسته بودن و پرداختن روایت به جزئیات فهمید. اگر این‌گونه نبود، باید به دلیل اطلاع داشتنِ شخصیت، بعضی قسمت‌ها از روایت حذف می‌شد. در این داستان کم نیستند شخصیت‌هایی که ناگفته خیلی چیزها را می‌دانند؛ مثلاً زینت خود قسمتی از صحنه‌ی رقص را توصیف می‌کند:

> من لباسم یک حریر مشکی چسبان بود که تمام بدنم را می‌پوشاند، بی‌آن‌که واقعاً جایی را بپوشاند. یک شنل سفید هم بر روی این حریر به تن داشتم؛ شنلی که تماماً رشته رشته سفید بود تا نوک پا و سر این رشته‌ها متصل به حلقه‌ای بود بر دور گردنم. (همان:۲۴)

در حالی‌که حاج امین خود شاهد همه‌ی این ماجراها در آن شب مهم بوده و با توجه به شخصیت او بعید است چیزی از یادش رفته باشد. ضمناً شخصیت آسمانی زینت چه دلیلی داشته که این مسأله را برای حاج امین با این وضعیت بازسازی کند؟
به جز این مطلب، گاهی راوی‌ها تبدیل به داستان نویسان قهاری می‌شوند که صحنه‌ها را با فنی‌ترین ادبیات به تصویر می‌کشند:

> و من با تمام وجودم حس می‌کردم که این حرکات نرم اندام من، به رقص فواره‌ای می‌ماند که عطش را در جگر شهوت او تشدید می‌کند. کاش در نگاهش فقط شهوت بود، عطش بود،

> ولع بود یا خشم و کینه بود؛ همه‌ی این‌ها بود، اما فقط این‌ها نبود. یک چیز دیگر هم بود که دل آدم را به رقت می‌آورد، می‌گداخت و خاکستر می‌کرد؛ و آن التماس بود، عجز و حسرت و اضطرار بود. انگار همه‌ی وجودش شده بود یک نیاز، یک تمنا، و این همان چیزی بود که ترحم مرا برانگیخت و دگرگونم کرد. (همان: ۲۸)

در ادامه می‌توان به فصلی که کمال قبل از به کمال رسیدن، زندگی خود را روایت می‌کند، توجه کرد و لحن و جمله‌بندی‌های شخصیت را یک روایت ظاهراً واقعی ارزیابی کرد. دیگر بار زمانی که حاج امین در روایت زندگیش کمی روایت توجیه پذیری ارائه می‌دهد، زیرا به صورت طبیعی، مدام در حال توجیه و توضیح کارهایش است. هرچند تأکید او برای توضیح چیزهایی که برای زینت واضح است، در واقع خطاب به مخاطب و به دلیل مطلع نمودن اوست.

۳-۱-۹- ضرب‌آهنگ

آغاز داستان ضرب‌آهنگ بالایی دارد، زیرا داستان از عمق مجهول‌ها آغاز می‌شود. آنچه بین حاج امین و زینت مشترک است، باعث بالا رفتن ضرب‌آهنگ داستان می‌شود. اما در ادامه و خصوصاً بعد از فصل طوفان که اوج اول داستان فروکش می‌کند، ضرب‌آهنگ نیز به شدت پایین می‌آید. حتی در فصل رگبارهای پراکنده با طولانی شدن تعداد نامه‌ها ـ که همه در حکم اسنادی با قطع‌های زمانی، اطلاعاتی را به مخاطب در نقش حاج امین می‌دهند ـ ضرب‌آهنگ کاملاً خطی شده و داستان ریتم و سرعت خود را کاملاً از دست می‌دهد. شاید تنها گره‌افکنی‌ای که در این فصل‌ها همراه داستان وجود دارد، پاسخ به این سؤال است که: «الآن کمال کجاست؟»
در این نامه‌ها ـ که ظاهراً زینت و کمال برای هم ارسال می‌کنند ـ به طور کلی با مقداری نصیحت و استدلال و توجیه، راجع به شیوه‌نامه ی نویسنده برای رسیدن به کمال مواجه هستیم. طبیعی است که وقتی روایت داستان کنار می‌رود و متنی حاوی نظریه پردازی در داستان قرار می‌گیرد، ضرب‌آهنگ داستان افت می‌کند و نمی‌تواند کشش لازم را برای مخاطب خود ایجاد کند. خصوصاً حرف‌های زینت و مش خجّه که شعارزدگی را در داستان ایجاد می‌کند و سطح تعلیق و ضرب‌آهنگ داستان را به صفر می‌رساند.

۳-۱-۱۰- لایه‌های داستان

لایه‌ی دوم بعد از روایت که همراه با آن پیش می‌رود، یک دکترین گسترده درباره‌ی شیوه‌ی تکامل روح انسان است. شخصیت‌های اصلی یا به کمال رسیده‌اند و یا در مسیر آن قرار می‌گیرند؛ آن هم مسیری که روایت آن را تعیین می‌کند. به نظر می‌رسد این تئوری جزئی از دکترین راه‌های رسیدن به خدا است که در روشن‌فکری مذهبی معاصر کشور ما مطرح شده. یک بار دیگر روایت زینت را مرور کنیم.
زینت، ماجرای رشد شخصیت پسر و تکنیک‌های خود را در راه سعادت توضیح می‌دهد و در نامه‌هایش

و حتی در نقل خاطراتش برای حاج امین و مهندس سیف، این مطالب را به عنوان برنامه‌ای که خود او طراحی کرده است، معرفی می‌کند. بخشی از برنامه این است که نباید آدم‌ها را با دیکته کردن اندیشه‌ها هدایت کرد، بلکه باید زمینه را برایشان فراهم نمود و چراغ‌های هدایت را روشن نگه داشت. نهایتاً زینت قصه ی شهادت پسر و عروج سریع او را توضیح می‌دهد. این عروج و کمال در داستان طوری نقل می‌شود تا باورپذیر بنماید. حتی نتیجه‌ی نهایی شخصیت‌ها، «کمال» ارزیابی می‌شود.

این داستان تعدادی مفروضات اولیه دارد؛ مانند این مسأله که زندگی بر اساس ایدئولوژی دین مبین اسلام، خودِ خوش‌بختی است و مرگ به شیوه‌ی بزرگان این دین رسیدن به اوج سعادت و تکامل. به این ترتیب کمالِ انسان را نیز با شهادت به تصویر می‌کشد. هرچند در این داستان هستند کسانی مانند مش‌خجّه که به شیوه‌ی اولیای الهی از دنیا می‌روند تا به نوعی دیگر از تکامل و سعادت از دیدگاه اسلام نیز اشاره کنند.

اما درباره‌ی شیوه‌ی رسیدن به این نقطه و همین‌طور شیوه‌ی بازگشت از تباهی و توبه در زندگی معنوی، روایت نظریه‌ی خود را ارائه می‌دهد و آدم‌ها را با اتفاقات و شورش‌های درونی به طرف این راه می‌آورد. در واقع صراط مستقیم یکی است، اما راه‌های اتصال به این راه و قرار گرفتن در این مسیر، در این داستان غیرمتعارف است. از کمال و زینت که در مجلس لهو و لعبِ درباری دچار تحول درونی می‌شوند تا مش‌خجّه که با تأمین مالی هووی خود و شوهر خائنش به عرش دست پیدا می‌کند. در این میان یک نسخه‌ی کاملاً واقعی هم وجود دارد تا مخاطب خود را قانع کند؛ «شهید چمران»، کسی که در این داستان تشخص داستانی می‌یابد. نمونه‌های واضحی از این دکترین روشن‌فکری ـ دینی در این داستان وجود دارد:

> نوشته‌ای که اگر جای حکومت انقلابی بودی... خدا را شکر که نیستی. برای این که با تمام صفا و خلوص نیتت، باعث گریز مردم از دین می‌شدی. چرا؟
> یکی این‌که بهترین کار اگر رنگ حکم و اجبار به خود بگیرد، نه تنها جاذبه‌اش را از دست می‌دهد، که در انسان مقاومت و تنفّر ایجاد می‌کند. مثل این‌که بهترین غذا را به زور در حلقوم آدم فرو کنند. یا به جای تعارف محترمانه، اسلحه به روی آدم بکشند. من مطمئنم که زور و اجبار، در عده‌ای چنان نفرت و انزجار نسبت به حجاب ایجاد می‌کند که همه‌ی اصول و فروع دینشان را هم تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. دوم این‌که بدیهی‌ترین و طبیعی‌ترین نتیجه این که، یعنی اجباری کردن حجاب، سوق دادن مردم به سمت نفاق و ریا و تزویر است. (همان: ۲۵۶)

در این لایه از داستان، در پشت پرده‌ی روایت، انسان‌ها در تحولاتی درونی اصلاح می‌شوند و راه خود را تغییر می‌دهند. آن‌ها به دین می‌رسند و در ادامه‌ی تکامل به عرفان ـ از روش خاصی که زیر مجموعه‌ی دین اسلام هم هست، نه عرفان غیر اسلامی ـ دست می‌یابند. نمونه‌ی آخر این تحول مهندس سیف است که در آخرین مراحل با اعتماد حاج امین و راه یابی به زندگی خصوصی او متحول می‌شود و به تعبیر داستان روی مسیر تکامل قرار می‌گیرد.

هرچند فرض این نگاه قبول داشتن کامل احکام اسلام است، اما برخی مفروضات توسط شخصیت‌های

اصلی تغییر می‌کنند؛ مثلاً سکوت مش‌خجّه در مقابل عرق‌خوری زینت و دوستانش و یا نگاه خاصی که زینت نسبت به روابط دو جنس مخالف دارد:
«خداوند اصلاً بشر را از دو جنس آفریده، برای این‌که از وجود هم لذت ببرند، نقایص و کاستی‌های یکدیگر را پر کنند و در پیوند با هم به کمال برسند.» (همان: ۱۵۶)
حتی خود کمال هم در اوج شخصیتش و همان زمان که مبهوت شخصیت دکتر چمران است، با تیفانی رابطه‌ی خاص دارد که نمی‌توان این نگاه‌ها را جزء نگاه سنتی به دین قلمداد کرد. این نسخه‌ای که برای کمال در لایه‌ی دوم داستان ارائه می‌شود، از این دیدگاه اسلام شناسی روشن‌فکرانه است. به تعبیری دیگر، درون‌مایه‌ی مسلط بر اثر که لایه‌ی محتوایی آن را به طور کامل در بر می‌گیرد، همان حدیث قدسی است که زینت از خاطرات مش خجّه نقل می‌کند:
«اولیای من در دنیا ناشناخته‌اند. آنان تحت پوشش منند و در سایه‌سار حمایت من. جز خودم هیچ‌کس قدرشان را نمی‌داند و منزلتشان را نمی‌شناسد.» (همان: ۲۲۳)

۳-۱-۱۱- شخصیت‌ها و موقعیت‌ها

شخصیت‌ها: به طور کلی شخصیت‌های داستان دو بخش هستند: الف- به کمال رسیده؛ ب- در مسیر کمال. بخش اول کسانی هستند چون شهید چمران، جواد، مش‌خجّه، آمنه و خود زینت که البته در ابتدای داستان به صورت صاعقه واری مسیر کمال را یک شبه طی می‌کند. دسته ی دوم کسانی مانند مهندس سیف، کمال و پدرش هستند که مسیر کمال را در کنار این انسان‌های کامل طی می‌کنند. خود انسان‌های کامل هم دو دسته‌اند: یک دسته که با سر و صدای زیاد و با انقلاب‌های شخصیتی به کمال رسیده‌اند؛ مانند: دکتر چمران، جواد و زینت و دسته‌ی دیگر کسانی هستند که آرام و بی‌سر و صدا مسیر عرفان شخصی خویش را پیموده‌اند و به عرش دست یافته‌اند؛ مانند: مش خجّه و آمنه.
شخصیت های مهم این داستان عبارتند از:

• زینت (انسان کامل): زینت نماد اولیاالله پنهانی است که در مقابل ریا و شعارزدگی دیگر شخصیت‌ها ظهور می‌کند و بارها در گفته‌هایش این‌گونه رفتارها را تقبیح می نماید. اما نویسنده نتوانسته آن طور که باید حرف‌ها و کارهای شخصیت‌های داستانش را در کنار هم صیقل دهد. این بزرگ‌ترین ضعف کتاب است که متأسفانه سایر محاسن آن را تحت الشعاع قرار می‌دهد و خواننده را دچار خستگی و دل‌زدگی می‌کند. البته نمی‌توان منکر تأثیرگذاری این کتاب شد، اما شخصیت‌پردازی ضعیف شجاعی که باعث باورناپذیرشدن قهرمانان وی می‌شود، بدون شک از تأثیر هدف والای او می‌کاهد.

• حاج امین (ضد قهرمان): او به ظاهر ضد قهرمان داستان است که البته الطاف ماورایی در داستان شجاعی او را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد و در پایان داستان با حسی شبیه توبه از میان سیاهی‌ها و ریاکاری‌هایش رها می‌شود. به نظر می‌رسد تمام افراط‌های مذهبی و سوء برداشت‌ها در شخصیت او جمع

شده و نویسنده با ریختن بار اکثر اشتباه‌ها بر سر او و برخی اطرافیانش، دیگر شخصیت‌هایش را پاک باقی می‌گذارد. او در ابتدای داستان با حضور مقابل زینت به چشم‌چرانی حرفه‌ای می‌پردازد و طینت سیاه خود را به نمایش می‌گذارد. در فصل «سیل» که حاج امین زندگی خود را تعریف می‌کند، نوع توجیه رفتارهای غلطش جالب توجه است. او هنوز هم همه‌ی کارهای خود را درست می‌داند و همه چیز را با منطق ناقص و چرکین خود توجیه می‌کند:

> همین ابتلا سبب شد که علاوه بر کار رسمی، یک نمایشگاه ماشین هم در بوذرجمهری بزنم. از یک مغازه‌ی یک دهنه شروع کردم ـ قسطی ـ و بعد مغازه‌های اطراف را هم سر انداختم و گسترش دادم و پاتوق بنز و ب. ام. و. کردم. کاسبی حلال و طیب و طاهر، ولی خب، پر رونق. هر ماشین لااقل به اندازه‌ی قیمت خودش سود داشت. به چی می‌خندی؟ چه کار می‌کردم؟ پولی رو که مشتری با رضا و رغبت می‌داد، نمی‌گرفتم؟! (همان: ۹۹)

• کمال (قهرمان): پسر حاج امین در واقع همان کسی است که در جریان روایت داستان به کمال می‌رسد. او اصلی‌ترین نقطه‌ی تفکر نویسنده، یعنی نمونه‌ی آزمایشگاهی او است. کمال از عمق لجن و به خاطر انقلابی درونی که در اثر جنون شهوت جنسی به وجود می‌آید و در سایه‌ی تربیت زینت به کمال دست می‌یابد. این روند رشد مشابه بودائیسم شرق است. نیلوفری که از عمق باتلاق به اوج زیبایی می‌رسد، اما تفاوت زیادی با آن دارد. شجاعی این رشد را در سایه سار مذهب میسر کرده و آن را عامل رشد می‌داند؛ پس منطبق بر اصول آن مکتب نیست.

• مش خجّه (انسان کامل): هرچند کارکرد داستانی مش‌خجّه، کمک به ادامه یافتن سیر روایت است و کارکرد شخصیتی مفیدی در جریان داستان ندارد، اما یکی از انسان‌های کامل داستان است. او ظاهری معمولی دارد و در داستان بارها مورد ستایش قرار می‌گیرد. او عامل فروکش کردن عطش جنسی کمال می‌شود و راهی است تا از مسیری حلال، هم خودش و هم آن پسر از نیازشان به سعادت دست یابند. او در ظاهر ویژگی‌های حقیری دارد، اما در باطن بعد از دکتر چمران آسمانی‌ترین شخصیت داستان است. او حماسه‌های بزرگ نمی‌آفریند، اما در وجود شخصیت خود و با از خودگذشتگی‌های خاص و بی‌سر و صدایش به مدارج بالای انسانی دست می‌یابد.

از نگاهی دیگر، شخصیت‌های فرعی داستان را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:
الف- کسانی که در جریان زندگی ریاکارانه ی حاج امین هستند؛ مانند: سیف، دکتر و... که تماماً نمادی از دنیای کثیف تظاهر و ریا در جامعه‌اند. افرادی که نویسنده به سر تا پایشان ایراد می‌گیرد و می‌خواهد با تئوری خود آن‌ها را اصلاح کند.
ب- کسانی که در ارتباط با زینت و کمال و مسیر رشد این دو هستند. کسانی که هر کدام با قوت (مانند شهید چمران) یا ضعف (مانند مش‌خجّه) خود به تکامل شخصیت‌های خوبِ داستان کمک می‌کنند و یاری می‌رسانند تا همه چیز به خوبی و خوشی تمام شود.

موقعیت‌ها: در این داستان موقعیت‌های زمانی و مکانی اهمیت به سزایی دارند و هر کدام به علت ویژگی‌هایی که دارند، مسائلی را به شخصیت‌ها و حوادث داستان تحمیل می‌کنند. تأثیر آن‌ها در روایت باعث شده تا به صورت مجزا درباره‌ی آن‌ها بحث کنیم:

• منزل زینت: زینت در منزل خود میزبان حاج امین و سیف است؛ خانه‌ای که بهانه‌ی روبرو شدن زینت و حاج‌امین پس از سال‌هاست. در پایان داستان مشخص می‌شود که این خانه متعلق به کمال بوده و حاج‌امین که در پی خرید زمین برای کار خیر می‌خواهد این خانه را نیز خریداری کند، می‌فهمد که در اصل این خانه متعلق به خود اوست.
فضای این خانه سحر انگیز نیست و کاملاً معمولی به نظر می‌رسد، اما زندگی شخصی چون زینت در آن باعث می‌شود که مسائل عجیبی در آن اتفاق بیفتد و باعث ایجاد حس نادانی در حاج امین و مهندس سیف شود. تله‌پاتی‌های زینت و توانایی او در ذهن‌خوانی، اول از همه در همین خانه آغاز می‌شود.

• خانه‌ی حاج امین پیش از انقلاب: این خانه همان خانه‌ای است که کمال، قهرمان داستان، در آن محبوس و شکنجه می‌شود. قلعه‌ای است که شخصیت‌های داستان حتی از یادآوری آن احساس وحشت می‌کنند. خانه‌ی همسایه هم که مکان برگزاری آن مهمانی کذایی است، نقطه‌ی اوج اول داستان محسوب می گردد و به عنوان سکوی پرواز استفاده می‌شود؛ البته سکوی پروازی که مملو از بدی‌ها و سیاهی‌ها است؛ باتلاقی است که گل نیلوفر از آن ریشه می‌گیرد، اما خود را نهایتاً به اوج زیبایی می‌رساند.

• بیمارستان: بیمارستانی که به تعبیر مهندس سیف، حاج امین همه‌کاره‌ی آن است و به بهانه‌ی خدمت به مردم ساخته شده، اما خود حاج امین در این زندان گرفتار می‌شود. جایی که در مورد بوروکراسی ایجاد شده توسط خودش گله می‌کند و حس خودبیزاری را تداعی می‌نماید. این حس زمانی ایجاد می‌شود که حاج امین چشمانش را باز می‌کند و باطن کارهای خویش را می‌بیند و حاصل زشت آن‌ها را لمس می‌کند. همان بیمارستانی است که دکتر غیاثی در آن مشغول کلاه‌برداری است. در همین بیمارستان نامه‌ها خوانده می‌شود و همین‌جاست که حاج امین یک‌بار برای زینت و یک‌بار هم برای مهندس سیف زندگی و بخش‌های پنهان آن را به نمایش می‌گذارد. در واقع بیمارستان یک صحنه‌ی نمایش است برای اجرای نمایش زندگی مخفی شده‌ی حاج امین.

• دانشگاه، آمریکا: کمال در مکانی خارج از ایران به درس خواندن مشغول می‌شود؛ نمایشی از جهنم در داستان. مکانی که همه‌ی خدمات را انجام می‌دهد، اما در بطن خود سیاهی و خباثت را مخفی دارد. این خباثت با مرگ جواد آشکار می‌شود. هرچند همین‌جا کمال با محبوب خود، دکتر چمران آشنا می‌شود و آهنگ جدید زندگی خویش را می‌نوازد، اما او در این دانشگاه یاد می‌گیرد که انسان باشد، چرا که خیلی زیاد انسان می‌بیند. نویسنده با بردن فضای داستان به سرزمینی که در آن دین اسلام همه‌کاره نیست، فضای هدایت و دست‌یابی به انسانیت و سعادت را در کویر دین هم به نمایش می‌گذارد.

• بیمارســـتان جانبازها: بهشت داســـتان، بیمارستانی است که کمال در آن بستری بوده و در پایان، داستان‌های آن به بهانه‌هایی مصنوعی روایت می‌شود تا فضایی را به رخ مخاطب خود بکشد که در آن همه ـ هرچند از نظر جسمی دچار آسیب هستند ـ سالم‌ترین و کامل‌ترین روح‌ها را در وجود خود دارند. آن‌ها همیشه شادند و گاهی به شکلی عجیب از شادی به گریه و از گریه به شادی پل می‌زنند؛ نمایشی از این حرف که «خنده و گریه‌ی آدم‌های عالم بالا برای عادی‌ها قابل درک نیست».

با این‌که ظاهراً این مکان، محل نابود شدن قهرمان داستان است، اما در لایه‌ی محتوایی، پروازی را برای او شکل می‌دهد که فراتر از درک مادی است. در این بیمارستان فرشته‌های عذاب هم فعالیت می‌کنند؛ مانند پرستار پیری که زینت مشتی در دهان او می‌کوبد. اما در مجموع مکان انسان‌های وارسته است و حال و هوای شاد و دلپسندی به فصل‌های پایانی داستان می‌دهد و از بار تلخی اتفاقات و از دست رفتن قهرمان می‌کاهد.

۳-۱-۱۲- عنوان داستان

سید مهدی شجاعی در کتاب «غیر قابل چاپ»، یکی از موفق‌ترین عنوانِ کتاب داستان‌های بعد از انقلاب را ارائه کرد و نشان داد چقدر در این زمینه مهارت دارد. عنوان داستان «طوفانی دیگر در راه است» نیز به تنهایی و پیش از خواندن کتاب جذابیت‌های زیادی دارد. از طرفی دیگر کاملاً با محتوای داستان در ارتباط است و حتی سیر روایت آن را به طور خلاصه بیان می‌کند. نام کتاب جمله‌ای است که پیش و پس دارد و حاشیه‌ها به عنوان نام فصل‌های داستان، جزئیات خط روایی را به تصویر می‌کشند.

برای تبدیل داستان به یک کار ظاهراً پست‌مدرن، نام‌گذاری خاص فصل‌ها و اپیزودها به عنوان یک تکنیک استفاده شده است. نویسنده نام‌هایی به کار برده که در نگاه اول مبتکرانه و خاص هستند، اما بعد از کمی دقت مشخص می‌شود که نام‌هایی ساده و عام پسندند. داستان در ساختار کلاسیک خود دو نقطه‌ی اوج دارد که در نام‌گذاری هم به آن‌ها اشاره شده. دو طوفان در نام‌گذاری مد نظر است و هر فصل نام قسمتی از مراحل طوفان به شمار می‌آید. به این ترتیب که «باد»، «رعد و برق» و «تگرگ» مقدمه‌های طوفان اول هستند و فصل چهارم خودِ «طوفان» را در بر می‌گیرد که مربوط به دوران اختفا، توبه و رشد و کمال است. بعد از آن «باران» و «سیل» نتایج این طوفان هستند و متأخره‌های آن محسوب می‌شوند. در ادامه آب و هوا آرام نمی‌شود، بلکه با حضور «ابرهای متراکم» و «رگبار پراکنده»، خبر می‌رسد که «طوفان دیگری در راه است». در فصل نهم «طوفان دیگر» به وقوع می‌پیوندد و قهرمان داستان راه عرش را می‌یابد. در پایان نیز «رنگین کمان»، متأخره‌ی نهایی این آزمایش‌ها و تب و تاب‌هاست که یک پایان بندی خوب محسوب می‌شود.

البته با توجه به این نکته که نگارش اولیه‌ی این داستان به سال ۱۳۶۵ برمی‌گردد، به نظر می‌رسد این عنوان‌بندی برای فصل‌ها، جزء ویرایش‌های متن در بازنویسی بوده و صرفاً یک تکنیک روایی و جذاب برای مخاطب عام است.

۳-۱- ۱۳- جمع‌بندی، تحلیل و نقد

«طوفانی دیگر در راه است» از نظر تکنیک‌های داستانی و ظواهر ادبی، ساختاری شبیه به آثار مدرن دارد، اما این رمان واقعاً یک کار نو نیست. این اثر یک رمان جنگ است که نویسنده‌ی حرفه‌ای آن با تکنیک‌های داستان‌نویسی تصمیم داشته ظاهری امروزی‌تر به آن بدهد؛ تا آن جا که او به ساختارهای پست‌مدرن توجه کرده و آن‌ها را به داستان وصله زده است، اما به صورت مناسبی به هم نچسبیده‌اند.
سیدمهدی شجاعی نویسنده‌ی توانایی است، اما اشکال از آن‌جا آغاز می‌شود که او می‌خواهد مانی‌فست تکراری رشد انسان به سوی کمال را با همان روند تکراری بیان کند و فقط شکل داستان را عوض کرده. از طرفی هم طوری داستان را زینت داده که مقبول نظر عام بیفتد.
این رمان برای مطالعه و تأمل توصیه می‌شود و نکاتی از نظر ساختار داستانی در آن وجود دارد که به عنوان یک نمونه‌ی آموزشی قابل ارائه است، اما به دلایلی که ذکر شد، شجاعی را نمی‌توان یک نویسنده‌ی بزرگ دانست و این رمان را هم نمی‌شود به عنوان یک اثر جاودان در حوزه‌ی ادبیات مقاومت در نظر گرفت. به این دلیل که ضعف‌هایی اساسی در روایت و بن‌مایه‌ی اثر وجود دارد؛ ضعف‌هایی که ناشی از نوع فکر نویسنده و نیت او از نوشتن است.
از نگاه سبکی، هرچند که داستان روایتی واقع‌گرایانه دارد، اما یک داستان رئالیستی نیست. گاهی به شدت از ساختار این نوع داستان‌ها فاصله می‌گیرد و توصیف صحنه‌های به شدت شاعرانه و برخورد عاطفی با مسائل عمیق فلسفی و از همه مهم‌تر خود «دین»، آن را شبیه آثار رمانتی‌سیسم می‌کند. این اثر از این نظر که در ساختار روایی آن با چند شخصیت طرفیم که مدام از گذشته تعریف می‌کنند و آنچه در لحظه‌ی حال اتفاق می‌افتد کم اهمیت است، شبیه داستان‌های کلاسیک می باشد.
البته اصراری بر شناخت سبک این داستان نیست، زیرا دلیلی وجود ندارد که رمان از سبک خاصی پیروی کند. خود ساختار داستان نیز از محدودیت در انحصار سبک‌های اروپایی فرار می‌کند؛ به این معنی که انکار غرب‌زدگی در متن داستان در ساخت آن نیز جلوه می‌کند و ساختار به عمد از سبک‌های ادبی با منشأ غربی فاصله می‌گیرد، اما متأسفانه چون ایده‌ی مشخصی از سبک جدید را هم با خود ندارد، در ورطه‌ای از سرگردانی می‌افتد. از طرفی از بی‌ساختاری به پست مدرن نیز نمی‌رسد، چون هرچند لایه‌ی اول داستان و روایت ظاهری آن دنبال خرده روایت‌هاست، اما لایه‌ی محتوایی هم‌چنان خودش را به کلان روایتی اساسی پیوند زده و اطلاعیه‌ای برای تبلیغ آن است. از این نگاه دلیل سردرگمی ساختار و محتوای داستان آشکار می‌شود.
در پایان باید گفت این داستان مثالی است برای داستان‌های سفارشی که می‌خواهند با ظاهری نو و مدرن، حرف‌هایی را مطرح کنند که عادت کرده‌ایم آن‌ها را در قالب‌های کهنه‌ی ادبی بشنویم. در جریان اومانیسم عصر مدرن حرفی از کمال و رسیدن به خدا و سعادت الهی نیست و داستان‌های مدرن ساختار خود را از این ریشه‌ی فکری گرفته‌اند، اما در داستانی مثل «طوفانی دیگر در راه است» با همان ساخت و شکل، قرار است از ارزش‌های اسلامی و وصال الهی سخن گفته شود. همان‌طور که حاصل کار نشان داده، این مسأله به شکل ناسازگاری در داستان و روایت آن خود را آشکار کرده است.

۳-۲- داستان «بیوتن»

۳-۲-۱- خلاصه‌ی روایت

داستان با ورود «ارمیا» به فرودگاه کندی آمریکا آغاز می‌شود. مشکلی در عبور از گیت ورودی پیش می‌آید و فلزِ ترکشی که در معده‌ی ارمیا است، مانع ورودش به خاک این کشور می‌شود. اما ارمیا که به خاطر رسیدن به عشقش «آرمیتا» به این سرزمین سفر کرده ـ البته همراه با اندکی انگیزه‌های سیاسی ـ اجتماعی ـ سرانجام همراه آرمیتا به خانه‌ی او می‌رود و زندگی خود را در غربت آغاز می‌کند.
ارمیا معمر، بسیجی رزمنده و تنها بازمانده‌ی یک گردان است و همه‌ی دوستانش را در جنگ از دست داده. دوستان او در قطعه‌ی چهل و هشت به خاک سپرده شده‌اند و او نیز قبری را در همان قطعه خریداری کرده. ده سال از پایان جنگ می‌گذرد و ارمیا مهندس معمار شده است. او هم‌چنان از عالم واقع گریزان است و تنها به دوستان قطعه‌ی چهل و هشت و به خصوص «سهراب» ـ که از نظر چهره، اخلاق و نگاه فلسفی به زندگی، شباهتی به چهره‌ی تعریف شده و متداول از بسیجی ندارد ـ می‌اندیشد. او در همین دیدارهای هفتگی از مزار دوستان، به طور اتفاقی با دختری ایرانی آشنا می‌شود که مقیم آمریکا است و از طرف یک شرکت دانشگاهی در آمریکا برای طراحی قبرستان شهدا و همکاری با شرکت‌های ایرانی و نهادهای دولتی به ایران آمده است. این آشنایی منجر به علاقه‌مندی و ارتباط تلفنی ارمیا و آرمیتا می‌شود و در نهایت ارمیا که از رفتارهای نودولتیان و تازه به دوران رسیدگان بسیجی و شرایط اجتماعی دل چرکین است، تصمیمش را برای رفتن از ایران می‌گیرد و پا به خاک آمریکا می‌گذارد. حضور او در آمریکا با آن سابقه‌ی فرهنگی و دیدگاه مذهبی، او را در تقابل با ارزش‌هایی که به آن پای‌بند است، قرار می‌دهد. در واقع ذهن ارمیا به دو بخش سنتی و مدرن تقسیم می‌شود و او را بر سر دوراهی انتخاب‌های مختلف قرار می‌دهد. آشنایی او با خشی، ایرانی دین‌شناس و محقق مذهبی، و بیل، آمریکایی اسلام شناس و دانشجوی اینترنتی یکی از حوزه‌های علمیه‌ی ایران، و همین‌طور سوزی، رقاصه‌ی مشهور ایرانی یکی از دیسکوهای مطرح نیویورک، و حتی گداهای مدرن آمریکا معروف به سیلورمن، او را با فضای تازه و نگاهی نو نسبت به دین و تفکرات مذهبی آشنا می‌سازد. او با کمک «آرمی» که خانه‌اش را در اختیار او قرار داده است، شغل رانندگی لیموزین تشریفاتی را برای خود دست و پا می‌کند، اما در سفر به لاس وگاس به همراه آرمی و خشی، او از زندگی حقیقی آرمی، دختر بی‌حجابی که به خاطر او روسری می‌گذارد و در حضور او به نامحرم دست نمی‌زند، شناخت پیدا می‌کند. سفری که او را با روح پول پرست دنیای امروز بیش‌تر آشنا می‌کند و در آن ارزش‌هایی که او بدان معتقد است، هرچه بیش‌تر مورد آزمایش قرار می‌گیرد. او در تردید می‌ماند که بازی در کازینوها را حلال بداند یا نه؟ در این دودلی و تردید، روح سهراب به کمکش می‌شتابد و او را با حقیقت وجودی عقاید و عباداتش آشنا می‌کند، به گونه‌ای که در شب نیمه‌ی شعبان سر از دیسکو در می‌آورد و هم‌زمان با رقص «سوزی»، در همان مکان به خواندن نماز مشغول می‌شود. سهراب صورت مثالی نمازش را رقص سوزی می‌داند. او بر ارمیا به خاطر این‌که خود را به خاطر رفتار مذهبی برتر از دیگران می‌داند، نهیب می‌زند که: « بنده شناس دیگری است!».

ارمیا که خود را در این سرزمین بیگانه غریب می‌یابد، به شغل ذبح حلال گوسفند و پخش آن مشغول می‌شود و از این رهگذر با عرب‌های مقیم نیویورک آشنا می‌شود که تنها به ظاهر و پوسته‌ی دین توجه می‌کنند و با پول سعی در تبلیغ جلوه‌های بیرونی اسلام دارند، اما در عین حال در درون جامعه‌ی خود بیش از هر چیز به پول اهمیت می‌دهند و بر سر سفره‌ی افطار هم فاصله‌ی طبقاتی میان افراد جامعه را رعایت می‌کنند. ارمیا در ارتباط با میاندار، پدر خشی و فروشنده‌ی غذای گرم و از مشتریان گوشت حلال او و جانی، شاگرد میاندار که عاشق سوزی است و جیسن یا همان جاسم اعراب که دلال تمام معاملات و پیوندهای کتاب است و عبدالغنی، رئیس ایسلام کلاب و یکی از ثروتمندترین اعراب نیویورک، دچار تعارض و بحران بی‌هویتی می‌شود. بازی‌های زبانی جیسن و خشی با آیات قرآن و بی‌توجهی آرمی به حالات روحی ارمیا و تردیدها و روزمرگی‌های زندگی، ارمیا را بیش از پیش در تعارض با دنیای بیرون که بر مدار پول می‌چرخد، قرار می‌دهد. او در واقع هم از دنیای درون و هم از دنیای بیرون گسسته است و به هیچ جایی تعلق ندارد. خود او تبدیل به سیلورمنی شده است که حتی در شب‌های قدر به یک ریتم تکراری از زندگی و فلسفه ی حیات رسیده است. اگرچه او در روز عید فطر عقد می‌کند، اما همه‌ی آن مراسم را بدون هیچ اراده و تنها از سر اجبار و بیهودگی انجام می‌دهد. در قسمت‌های پایانی کتاب، ذهن سنتی و مدرن ارمیا به شدت به هم نزدیک شده و هر دو یک حرف را با تفاوت زبانی تکرار می‌کنند. با گم شدن سوزی بعد از روز عقدکنان، کلاف ذهن ارمیا پیچیده‌تر می‌شود و او به دنبال یافتن سوزی می‌رود، اما زمانی او را می‌یابد که در جنگل خود را دار زده است. مرگ سوزی به همراه کارهای خلاف قانون ارمیا در طی مدت حضورش در آمریکا، او را به دادگاه می‌کشاند و در نهایت با خیانت خشی، میاندار و بیل ـ با تمام تلاشی که آرمی به همراه حاج مهدی، فرمانده گردان سیدالشهدا، برای رهایی ارمیا انجام می‌دهد ـ او محکوم می‌شود. در پایان داستان از شماره‌ی قبر و قطعه‌ی ارمیا در بهشت زهرا پیامکی به تلفن همراه آرمی فرستاده می‌شود.

۳-۲-۲- آغاز

صفحات آغاز داستان بیوتن، ورود قهرمان داستان یعنی ارمیا به سرزمین فرصت‌ها یعنی آمریکا را به تصویر می‌کشد. مدل کوچکی از همه‌ی آنچه در داستان رخ خواهد داد، در همین ابتدای روایت شکل می‌گیرد. شاید به همین دلیل تا پایان داستان مخاطب حس می‌کند که روایت جدیدی وجود ندارد. در ابتدای داستان، ارمیا را در آمریکا نمی‌پذیرند، چراکه او مسلمانی است که ریش‌هایش همه را می‌ترساند که نکند بمب هسته‌ای با خود حمل کند. دستگاه گیت فرودگاه هم ترکش داخل شکم او را هضم نمی‌کند. کسی به این فکر نمی‌کند که این ترکش حاصل بمب‌های خود آمریکاست و آمریکایی‌ها فخر می‌فروشند که بیمارستان‌هایشان می‌توانند این فرصت را به او بدهند که بدون آن ترکش زندگی کند.
سیلورمن هم که ضرب تکراری تمام داستان است، در همین ابتدا انقلابی به پا می‌کند و بی‌اعتنا به رنگ نقره‌ای و کاسه‌ی پولش که روی زمین افتاده، برمی‌خیزد تا غوغا را تماشا کند؛ غوغایی که ارمیا با ورودش به آمریکا ایجاد کرده است. بزرگ‌ترین خصلتی که ارمیا دارد، این است که دنیای ماشینی و تکنولوژیکِ

آمریکا را از رخوت و تکرار و نظم در می‌آورد و با تَبی که خلق می‌کند، مثل یک دومینو (Dominoes)، زنجیره‌ای از حوادث را ایجاد می‌کند و این حوادث روایت داستان بیوتن را شکل می‌دهند. سیلورمن یکی از بارزترین این اغتشاش‌هاست:

> سیلورمن، همان‌جور که ایستاده بود، به دور و بر گیت نگاه کرد. پلیس‌ها دورِ مردِ جوانی ایستاده بودند. مرد ریش و موی بلندی داشت؛ مثل خیلی‌های دیگر، اما ژولیدگیش جوری بود که سیلورمن بی‌اعتنا به اسباب و اثاثیه‌ی نقره‌ایش به سمتِ گیت دوید. رنگ‌ها روی صورتش جابه‌جا می‌شدند، اما عین خیالش نبود. چند ماهِ پیش وقتی آژیرِ خطر سالن به صدا در آمده بود و پلیس به دلیل تهدید بمب‌گذاری، همه‌ی مسافران را از سالن بیرون کرده بود، او از جایش جنب نخورده بود. کَانّه یک مجسمه‌ی نقره‌ای، سنگین و صلب سرِ جایش ایستاده بود تا شمایلش به هم نریزد.
> هرجور حساب کرده بود، چهار دلار پول اسپری، کم پولی نبود... اما این بار قضیه فرق می‌کرد، شاید به خاطرِ جوان ریشویی که ظاهرش داد می‌زد مسلم است و تازه پایش به خاک آمریکا رسیده است. (بیوتن: ۱۵)

این همان چیزی است که در ادامه‌ی روایت نیز اتفاق می‌افتد. ارمیا برای جامعه‌ی ظاهراً متمدن آمریکا از بمب هم خطرناک‌تر می‌شود و آن‌ها تصمیم به مجازات او می‌گیرند، در حالی که به بی‌گناهی او ایمان دارند.

۳-۲-۳- ناپایداری و گسترش

در داستان «بیوتن» روایت‌ها به چند شیوه‌ی مختلف شکل می‌گیرند و توسعه می‌یابند. گاهی با تقاطع اجزا و جزئیات اتفاق‌ها و حوادث، گاهی با تکرار، گاهی با مرورهای ذهنی و گاهی هم بر اساس بازی‌های زبانی و نوشتاری روایت ساخته می‌شود. می‌توان درباره‌ی هرکدام از این شیوه‌ها به صورت جداگانه بحث کرد:

الف- تکرار: اولین بحث مهم در گسترش و ایجاد ناپایداری در این داستان «تکرار» است. تکرار به روش‌های مختلف ایجاد می‌شود. این تکرارها در جریان داستان حلقه‌هایی ایجاد می‌کنند که سیر روایت را دایره‌ای شکل می‌کنند و دَوَران می‌دهند. این مسأله با کل روایت این داستان نیز سازگار است؛ به این دلیل که کل روایت مبنی بر بازخوانی‌های ذهنی شخصیت و راوی اول شخص، شکل گرفته است و یادآوری خاطرات، خود شکلی دَوّار دارد.
این تکرار در بخش‌هایی از داستان که ضرب‌آهنگ بالا می‌رود، حلقه‌های کوچک‌تری هم ایجاد می‌کند؛ مثلاً درفصل ۵ که «زبان» نام دارد، داستان روایت می‌کند:

> ارمیا گیجاویج توی خیابان پنجم سکندری می‌خورد، می‌افتد و بلند می‌شود و می‌دود. با خودش می‌گوید: آخر بچه‌ی کربلای پنج را چه به فیفث اونیو؟ می‌دود و فریاد می‌کشد: آخر بچه‌ی کربلای پنج را چه به فیفث اونیو؟ (همان: ۲۵۳)

سپس نویسنده چند سطر با خودش کلنجار می‌رود و باز کل پاراگراف در پایان همین صفحه تکرار می‌شود. این حلقه، داستان را به هم مربوط می‌کند. داخل این پاراگراف و در واگویه‌ی ارمیا با خودش هم یک حلقه‌ی کوچک‌تر وجود دارد. خود این جمله هم در سطرهای دیگری از داستان ظاهر می‌شود و مانند دیگر تکیه کلام‌ها رشته‌های روایت را به هم می‌دوزد. تکیه کلام‌ها در این داستان مهم هستند و هر کدام نقشی را در حد یک شخصیت در داستان ایفا می‌کنند. این تکیه کلام ها عبارتند از:

• «شعاری شد»: این تکیه کلام یک نوع حدیث نفس است که نوشتاری می‌شود. البته شکل عبارت کمی عوض می‌شود؛ مثلاً به شکل: شاید شعاری شود، شعاری می‌شود و... در می‌آید، اما همه یک هدف را دنبال می‌کنند؛ اعتراف نویسنده. ظاهر عبارت و لحن آن طنز است و راوی این را بیان می‌کند که در هنر داستان نویسی هر حرف درست و حسابی شعار محسوب می‌شود، اما در نهایت خود نویسنده آگاه است که داستان بهانه و ابزاری است تا با آن ابزار و وسیله حرف دلش را بزند. این جمله هم سوزنی است که به خود می‌زند، قبل از آن‌که دیگران را ریش‌خند کرده باشد.

• «آلبالالیل والا»: جمله یا آهنگی که از ضبط صوت سیلورمن‌ها پخش می‌شود، کم‌کم به یک ذکر مقدس تبدیل می‌شود. در صورتی‌که داستان به این که عبارت «آلبالالیل والا» همان «البلاء للولاء» است اعتراف نمی‌کرد، آن‌گاه برداشت‌های هنری‌تر و عمیق‌تری از آن استخراج می‌شد. از طرف دیگر تبدیل شدن این آهنگ به ذکر جانی و نهایتاً خود آرمیا آن‌قدر غیر منطقی است که فقط با ضعف شنیداری می‌توان آن را توجیه کرد؛ یعنی این آهنگ در گوش قهرمان داستان سوت می‌کشد و قهرمان هر آهنگی را به همین صورت می‌شنود.
«این‌جا ایالات متحده است؛ سرزمین فرصت‌ها»: این هم همان جمله‌ای است که به نظر می‌رسد مثل چکش بر سر همه‌ی جهانیان می‌کوبد و تمام داستان سعی در تمسخر آن دارد. اگر با یک نگاه عامیانه به داستان نگاه کنیم، حتی در پایان داستان با این نتیجه گیری روبرو می‌شویم که نویسنده می‌خواهد به ما بفهماند این جمله دروغی زیبا است!

• «تاشیکا و ماشیکا»: تاشیکا و ماشیکا که همراه دوربین یاشیکا همیشه و در همه جا در حال عکس انداختن هستند، حجم عظیمی از بار طنز داستان را به دوش می‌کشند. البته توریست بودن آن‌ها و فاجعه‌ی آن‌ها در عکس انداختن با بمب اتمی که کشورشان و جهان را ویران کرد و ریختن پول به حساب کشوری که مردم آن‌ها را کُشت، خود حاوی پیام عظیمی است و نمی‌توان نسبت به آن بی‌تفاوت بود. از یک نگاه دیگر نیز می‌توان به این تکرارِ حضورِ عادی و کم‌رنگ آن‌ها نگاه کرد؛ این‌که آن‌ها نماینده‌ی کشورهای آسیای شرقی در داستان هستند. خاورمیانه نماینده‌ی زیادی در داستان دارد و با حضور دو چشم بادامی، بردگی آسیایی‌ها در خاک آمریکا، با رنگ و لعاب‌ها و قالب‌های مختلف به تصویر کشیده می‌شود. البته باز هم حضورشان در داستان کمی غیر منطقی به نظر می‌رسد، به خصوص در مراسم عروسی ارمیا؛ اما نمی‌توان به این قضیه ایرادی وارد کرد، چون هرچند احتمال آن کم است، ولی وجود دارد.

• «و دیگر آسمان را نخواهی دید»: این عبارت از نظر ساختار نحوی شبیه ترجمه‌ی آیات قرآن است و با این لحن سعی دارد آسمانی بودن خود را نشان دهد. تکرار آن در تمام داستان، چه با مناسبت چه بی مناسبت، یک نوع یادآوری است. البته از نگاه بدبینانه، همان شعاری است که داستان را به سمتی هدایت می‌کند تا مخاطب اختیاری در تحلیل و تفسیر داستان نداشته باشد. شاید نویسنده با این جمله مخاطب را هدایت می‌کند تا فقط به حرف‌های لایه‌ی محتوایی داستان گوش بدهد.

• «باید با آرمیتا حرف بزنم»: نقطه ضعف اساسی آدم‌های این داستان این است که با هم حرف نمی‌زنند. آن‌ها دائم در حال صحبت کردن با هم و ادامه دادن به روزمرگی هستند و توقف نمی‌کنند تا حرف بزنند. این قضیه فاصله‌ی عاشق و معشوق داستان یعنی ارمیا و آرمیتا را بیش‌تر می‌کند. این عبارت مدام در ذهن ارمیا جریان دارد، اما این فرصت تا مدت‌ها نصیبش نمی‌شود تا با آرمیتا حرف بزند. شاید هم آن زمانی که حرف می‌زنند، کمی دیر شده است.

• «تاپ تِن»: این ترکیب که در ابتدا به عنوان یک اصطلاح معمولی در زبان انگلیسی به کار می‌رود و نشان می‌دهد که بهترین بودن در این سرزمین اهمیت دارد، در اواخر داستان برای نشان دادن قهرمان‌ها و ضد قهرمان‌ها از نظر هر شخصیت به کار برده می‌شود.

• «قبله‌ی حاجات منی لاس وگاس/ کعبه‌ی آمال منی لاس وگاس»: از این دست اشعاری که به نظر می‌رسد تکیه کلام‌های قبل از انقلاب باشند، در طی داستان زیاد است. این تکرارها که تناقض زیادی با آنچه در روایت اتفاق می‌افتد دارند، بیش‌تر جنبه‌ی استهزاء و طنز دارند.

• «زن چادر به کمر»: او در داستان نماد تصور غربی‌ها از فرهنگ ما است و جالب آن که او در پیشگویی‌هایش کاملاً بر حق است و در جای جای داستان به یاد آورده می‌شود. فراخوانی او با تمام ضعف‌هایش در خاطرات شخصیت، معادل فراخوانی وطن با تمام عیب‌هایش است.

• «بنده شناس دیگری است»: این جمله نیز جزء تکیه کلام‌های آسمانی داستان است که پیام داستان را در یک جمله بیان می‌کند؛ مثلاً خود شخصیت سوزی که حضورش در داستان باعث ایجاد این چالش می‌شود، روایت را به سمت انتقال این مفهوم سیر می‌دهد. این جمله از زبان سهراب و در ذهن ارمیا تکرار می‌شود و کارکرد داستانی قسمت‌هایی از روایت را به عهده می‌گیرد.

• «والله یعبدون الصنام! کل درهم عندهم صنم»: این صدای آسمانی نیز که ظاهراً از نیمه‌ی سنتی ارمیا شنیده می‌شود، جزء شعارهای نویسنده است و با تکرار خود بخشی دیگر از انتقال پیام را به دوش می‌کشد. این مطلب که در آخرالزمان کسانی می‌آیند که باز هم بت می‌پرستند و بت آن‌ها همان پول است، در اصل همان لایه‌ی محتوایی داستان است و بیان عینی این جمله و تکرار چندین باره‌اش یکی

از ضعف‌های ساختار روایت می باشد.
می‌توان تکرار بسیاری از این جملات را به صداهایی نسبت داد که درون ذهن ارمیا دَوَران دارند و این تکرار کاملاً پذیرفتنی است؛ اما از طرف دیگر با لیست کردن آن‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که اصولاً داستان بیوتن حاشیه‌ای بر این جمله‌ها است؛ یعنی نیازی نیست کسی داستان را بخواند، بلکه با خواندن همین جملات همه‌ی حرف‌ها و پیام‌های داستان را می‌فهمد، به جز پیام‌ها و حرف‌های فرعی که البته با یک روش دیگر می‌توان آن‌ها را نیز کشف کرد. پیام‌هایی مانند سوزاندن جنازه‌ی شهدا در اسید و یا هر آنچه که بر آقای «گاورمنت» در داستان می‌گذرد.

ب- تقاطع حوادث: بحث مهم دیگر در پرداخت روایت این داستان، روش گریز آن بر اساس تقاطع‌هاست. برای مثال وقتی شب نیمه‌ی شعبان در دیسکو ریسکو، دست ارمیا با شکسته‌های گیلاس بریده می شود، روایت از این برِش می‌گریزد و وارد خطوط کف دست ارمیا در زمان فال گیری زن چادر به کمر می‌شود. مشابه این گریز در قسمت‌های مختلف داستان خلق می‌شود و حلقه‌های روایت از طریق محل تقاطع‌ها به هم پیوند می‌خورند و حرکت می‌کنند. گاهی هم با به وجود آمدن یک چالش، قسمتی از سفر لاس وگاسِ ارمیا و آرمیتا و خشی نقل می‌شود و یا حتی با نقل یکی از اظهارات میاندار، جیسن یا خشی، به مهمانی‌ها و نی‌بر پارتی‌ها می‌رود و برمی‌گردد.
این نوع روایت شباهت زیادی به جریان سیال دارد، اما در این داستان جریان سیالی وجود ندارد، زیرا داستان همان‌قدر که در فضای ذهنی می‌گذرد، در فضای واقعی نیز جریان دارد و نمی‌توان یکی از این دو را غالب دانست. البته علت شکل‌گیری این نوع روایت در داستان را این می‌دانیم که جریان خطیِ برخی از این حوادث هیچ قدرت داستانی ندارند و گاهی بسیار کسل کننده هستند، اما با یاد آوردن آن‌ها در ذهن شخصیت و در موقعیت مناسب، به خوبی به پیشرفت جریان روایت کمک می‌شود.

ج- مرورهای ذهنی: در بحث تکرار هم گفته شد که بسیاری از این تکرارها به دلیل مرورهای ذهنی شخصیت‌ها و خصوصاً قهرمان داستان یعنی ارمیا است؛ البته در بخش «راوی» به ضعف این مسأله اشاره خواهیم کرد، اما بحث کنونی، نحوه‌ی تأثیر این مرورهای ذهنی بر پرداخت داستانی است. این مرورها باعث برجسته شدن بعضی اتفاق‌ها و رویدادها و هم‌چنین مخلوط شدن آن‌ها می‌شوند. ذهن ارمیا به عنوان یک انسان که در ظلمی به نام «جنگ» دچار آسیب شده، دارای کمی بی‌نظمی است و همه چیز را درهم و با هم به یاد می‌آورد و به آن‌ها فکر می‌کند. همین امر باعث می‌شود او با وجود این‌که در ظاهر و در نگاه انسان‌هایی چون خشی، از زندگی عادی و خوبی برخوردار است، اما در واقع از دنیای اطرافش زجر بکشد و قدرت مقابله با تصویر دنیای عینی را در ذهن خود نداشته باشد.

۳-۲-۴- تعلیق

به طور کلی می‌توان گفت به دلیل روایت‌های متقاطع و دَوَرانی و واگویه‌های ذهنی زیاد، تعلیق در داستان بیوتن بر اساس خط روایت آن نیست؛ بلکه مخاطب با روش‌های تازه‌ای در جریان روایت معلق نگه داشته می‌شود. یکی از این روش‌ها استفاده از «زبان» است. نثر مدرن و ابتکاری امیرخانی در جذاب بودن داستان بسیار مؤثر واقع شده است و می‌تواند ذهن مخاطب را تا مدت‌ها درگیر واژه‌ها و عبارات کند. این مسأله در فصل «زبان» کاملاً برجسته می‌شود و خود را بروز می‌دهد. در این فصل نویسنده با کلمات و عبارات به میزان قابل توجهی بازی زبانی انجام می‌دهد:

> به نیمه‌ی پرِ لیوان نگاه می‌کنی یا نیمه‌ی خالیش؟ نه .... باید به نیمه‌ی پرِ آن نگاه کنی... نیمه‌ی خالیِ یعنی همین تردیدی که راجع به من و آرمی داری و ما را مسلمان نمی‌دانی. نیمه‌ی پر یعنی عشق کن ازهای وی۴۰ و اوکلاهما سیتی و ... یونایتد استیت‌س؛ لند آو آپورچونیتی‌ز.... نیمه‌ی سنتی، نیمه‌ی مدرن، نیمه‌ی پر، نیمه‌ی خالی... همه با هم قاطی شده‌اند در فصلِ زبان! (همان: ۱۹۲ - ۱۹۳)

با کمی‌دقت می‌توان دریافت که این بازی‌های زبانی در دیگر فصل‌های داستان نیز به صورت ضعیف‌تر وجود دارد، اما به این دلیل که بحث زبان خارج از مقوله‌ی روایت است، در این‌جا به دلایلِ این تعلیق زبانی و آشنایی‌زدایی‌هایِ شکل گرفته در زبان داستان نمی‌پردازیم.
دلیل دیگر برای تعلیق در این داستان، تقاطع اتفاقات در محل چالش‌هاست. صحبتی از میاندار که در جایی گفته شده است، دقیقاً آن‌جا که ارمیا با آن مسأله دچار چالش می‌شود، به خاطرش می‌آید. یا عکس زن چادر به کمر که در اتاق خشی است، او را یاد عشقش به آرمیتا و مراحل آن می‌اندازد و مسائل مشابهی که در طول داستان بارها اتفاق می‌افتد. این گریزهای روایت که ذهن مخاطب را به خود مشغول می‌کند، مانند حل معمایی لطیف او را به دنبال خود می‌کِشد و تعدد این تخلیط حوادث و فاصله‌ی کم به وقوع پیوستن آن‌ها، او را به خوبی در تعلیق داستان گرفتار می‌کند. از این دیدگاه، بیوتن داستانی است که سیری خطی ندارد و فلش بک و فلش فورواردهای[1] متعدد آن را تبدیل به چند حلقه روایت متقاطع کرده است.

۳-۲-۵- نقطه‌ی اوج

داستان دارای دو نقطه‌ی اوج است: یکی اوج فرعی و اولیه و دیگری اوج اصلی. اوج اولیه در شب نیمه‌ی شعبان و حضور عجیب و غریب ارمیا در دیسکو ریسکو آغاز می‌شود. حضور سوزی و رقص خاص او و

1. Flash forward

حال و هوایی که به ارمیا دست می‌دهد و در نهایت جدال، تضاد و کشمکش بین دو نیمه‌ی سنتی و مدرن، داستان را به یک نقطه‌ی اوج می‌رساند. افزایش ضرب‌آهنگ داستان در این قسمت کاملاً مشهود است. این نقطه‌ی اوج، پیامدهایی دارد که در فصل‌های بعدی در حوادث دیگر نیز درگیری و تقاطع ایجاد می‌کند. شکاف نیمه‌ی سنتی و مدرن که در این لحظات زیاد شده‌است، تا مدت‌ها بعد به حالت تعادل برنمی‌گردد.

اوج ثانوی و اوج اصلی داستان نیز با عقدکنان ارمیا و آرمیتا شروع می‌شود و با مفقود شدن سوزی و نامه‌ی او برای ارمیا، روایت را وارد یک مسیر جدید می‌کند. روایت در ادامه با ورود ارمیا به جنگل و دوربین مخفی و گوزن به اوج می‌رسد و با مشاهده‌ی جنازه‌ی به دار آویخته شده‌ی سوزی وارد عرصه‌ی دیگر می‌شود. مرگ سوزی پایان اوج اصلی داستان است و در ادامه با کاهش ضرب‌آهنگ داستان، گره‌گشایی آغاز می‌شود. البته چون روایت داستان خطی نیست، اوج و گره‌گشایی آن نیز نسبی است و نمی‌توان قاطعانه آن را تنها اوج مهم داستان دانست؛ چه بسا در روایت‌های لایه‌های بعدی و در یادآوری خاطرات، اوج دیگری در داستان وجود داشته باشد، اما ضرب‌آهنگ داستان به خاطر خاطره بودن آن روایت، در آن بخش افزایش نیافته باشد.

۳-۲-۶- گره‌گشایی و پایان بندی

با تمام شدن غائله‌ی سوزی و آغاز محاکمه‌ی ارمیا، ظاهراً ماجرایی جدید با تعلیقی دیگر آغاز می‌شود، اما از یک نگاه دیگر گره‌گشایی داستان در این قسمت از روایت شروع می‌گردد. بخش عظیمی از کشمکش داستان، مربوط به مسائل درون ارمیا و نگاه و تردید او درباره‌ی اوضاع، موقعیت‌ها و شخصیت‌هاست. این محاکمه‌ی ناعادلانه در این قسمتِ داستان، هم درون ارمیا را آرام می‌کند و به او هویت می‌بخشد و هم شخصیت‌ها و اوضاع را برای او روشن و واضح می‌کند. خائن از قهرمان متمایز می‌شود و آمریکا دیگر سرزمین فرصت‌ها نیست. راه حاج مهدی، نماینده‌ی افتخارات جنگ، از آقای گاورمنت، نماینده‌ی به حکومت رسیده‌های فعلی ایران، از هم جدا می‌شود. سرانجام مهم این نیست که ارمیا به چه محکوم می‌شود و یا اصلاً حکمش اجرا می‌شود یا نه، مهم شخصیتی است که او در همان سرزمین کُفر به دست می‌آورد و تأثیری است که یک تنه بر روزمرگی آن‌ها می‌گذارد.

پایان بندی داستان هم با دومین معجزه یا اتفاق جادویی داستان هم‌زمان است. با توجه به زمانی که آرمیتا با دیدن دفترچه‌ی ارمیا تصور کرده بود شماره‌ی قطعه‌ی شهدای همرزم او، شماره‌ی تلفن دوستان اوست، در آخر داستان و زمان بازگشت او همراه حاج مهدی از نزد آقای گاورمنت، از شماره‌ی سنگ قبر کنار قبر سهراب (جایی که ارمیا برای خود رزرو کرده بود)، پیامکی به تلفن همراه آرمیتا می‌رسد. این پیام حاوی این عبارت است: «اللهم ارحم من لایرحمه العباد و اقبل لمن من لا یقبله البلاد! منتظرم ...» این جمله خود به تنهایی انزوا و ایمان ارمیا را به تصویر می‌کشد و شاید داستان را از نوشتن ادامه‌ی ماجرا بی‌نیاز می‌کند. این معجزه و هم‌چنین اتفاق غیر طبیعی سیلورمن‌ها، داستان را از رئالیسم جدا می‌کند. آمدن آن در پایان کتاب نیاز به زمینه‌سازی و مقدمه داشت که می‌توان آن را در مسخ سیلورمن‌ها مشاهده کرد.

۳-۲-۷- زاویه‌ی دید و راوی

اکثر قسمت‌های داستان ارمیا روایت درونی دارد؛ بنابراین می‌توان سراغ زاویه‌دیدهایی را گرفت که می‌توانند این نوع روایت را ارائه دهند. داستان چند زاویه‌ی دید را با هم تلفیق می‌کند. اولین زاویه‌ی دید دانای کل است. شروع داستان و بخش‌هایی از میانه و پایان آن، خصوصاً بخش‌هایی از روایت که ارمیا حضور ندارد، زاویه‌ی دید دانای کل است. از این زاویه همه چیز آشکار است، قصد و نیت آدم‌ها شناخته شده است و حافظه‌ی شخصیت‌ها به اندازه‌ی اتفاق‌های بیرون، واضح و قابل نقل می‌شود. به همین دلیل هر جا که نیازی باشد و بر اساس ساختار روایت داستان، تقاطعی در کار بوده، خاطرات افراد بیرون کشیده می شود و حلقه‌ای جدید در میان روایت ایجاد می گردد. سپس داستان وارد زاویه‌ی دید اول شخص می‌شود. ارمیا مانند یک خاطره‌نویس هر آنچه را که در اطرافش رخ می‌دهد نقل می‌کند، دیدگاه ارائه می‌دهد و درباره‌ی هر چیزی به هر اندازه که نیاز ببیند توضیح می‌دهد. او حتی مانی‌فست ارائه می‌دهد و در قسمت‌هایی آن‌قدر در این‌کار زیاده روی می‌کند که کار به فرار از روایت می‌کشد. البته این نکته درباره‌ی قسمت‌هایی که راوی دانای کل روایت می‌کند نیز صادق است. برای مثال وقتی که در انتهای فصل ششم پدر و مادری به فرزندشان پول خردی می‌دهند تا به سیلورمن بدهد، راوی به این شکل از روایت می‌گریزد:

> پدر و مادر می‌خندند و دست و بچه را می‌گیرند و از سیلورمن فاصله می‌گیرند. کودک برمی‌گردد و لب ور می‌چیند و غمناک به سیلورمن نگاه می‌کند. سیلورمن نیز انگار منتظر همین نگاه بوده است، با چشمان بی روحش زل می‌زند به کودک.
> هر روز ده‌ها بار این ماجرا در همه جای آمریکا تکرار می‌شود. ده‌ها بار را که در ۲۵ سنت ضرب کنیم، می‌فهمیم که چندان چیز دندان‌گیری هم جمع نمی‌شود، اما ده‌ها بار را اگر در نگاه کودکان ضرب کنیم، می‌فهمیم که بغضی گلوگیر در حنجره‌ی نسل‌های بعدی به صورتی ژنتیکی لانه کرده است. (همان: ۴۰۴)

گاهی هم زاویه‌ی دید درونی می‌شود و ارمیا در ذهن خود با همه چیز درگیر است. در این بخش‌ها داستان شبیه به مونولوگ می‌شود و سرانجام با ذکر یکی از همین مفاهیم ذهنی بر زبان ارمیا و بروز خارجی هرچند نامفهوم این افکار، دوباره زاویه‌ی دید بیرونی می شود و روایت ادامه می‌یابد.
اما یکی از ویژگی‌های خاص داستان بیوتن، حضور مخاطب و نویسنده در جریان روایت است. وقتی راوی خودِ نویسنده می‌شود، داستان مانند این‌که به یک پاگرد یا فاصله‌ی سفید رسیده باشد، کاملاً روایت را رها می‌کند و به صحبت کردن می‌پردازد؛ صحبت کردنی که می‌تواند بیان عقاید و اندیشه باشد و می‌تواند هذیان یا چیزی از این دست محسوب شود:

> اما نویسنده می‌گوید معماری همه‌ی ازدواج‌ها همین گونه است. هر زنی رازی است. ازدواج، کشف راز نیست، معماری این راز است. برای بچه مسلمان‌هایی مثل ارمیا این معماری

> پیچیده‌تر است؛ یعنی راز پیچیده‌تر است؛ به دلیل چشم و گوش بسته‌شان. اصلاً سر همین است که شیخ صنعان عاشق دختر ترسا می‌شود. وگرنه کار عشق که دخلی به دین ندارد! سهل و ساده می‌رفت و عاشق یک دختر متدینِ متشرع می‌شد ـ مثلاً صبیه‌ی استادش شیخ کنعان! ـ با مهریه‌ی چهارده سکه بهار آزادی و یک حواله‌ی حج عمره... چه فرقی می‌کرد؟ اما شیخ صنعان نرفت سراغ صبیه‌ی شیخ کنعان. او با عشقش به دختر ترسا، راز را پیچیده‌تر می‌کند و این یعنی معماری پیچیده‌تر. این جوری یک راز تبدیل به دو راز می‌شود؛ هم زن و هم ترسا. این یعنی یک معماری دو بعدی که قطعاً زیباتر است از معماری یک بعدی. اگر نمی‌دانستید بدانید که شیرین هم اهل ارمن بوده است؛ یعنی فرهاد عاشق دو راز شده بود... . (همان: ۷۵)

۳-۲-۸- لایه‌های داستان

با توجه به نجات یافتن ارمیا از زیر دست و پا در مراسم تدفین امام خمینی (ره)، می‌توان به این نتیجه رسید که ارمیای داستان بیوتن همان قهرمان داستان «ارمیا» است؛ البته نویسنده در فاصله گذاری‌های داستان خود نیز به این مسأله اشاره می‌کند و دلایل خود را می‌آورد (البته به طنز).

اما روایت بیوتن لایه‌بندی خوبی دارد؛ به این دلیل که مخاطب عام خود را با لایه‌ی سطحی خود روبرو می‌کند و لایه‌های درونی را نیز برای اهالی تفکر و تعمق در ژرفای روایت خود طراحی کرده است تا مشمول عبارت «عوام بفهمند و خواص بپسندند» گردد. لایه‌ی اول که با تصاویری از غم غربت و فرار از نابه‌سامانی میهن آغاز می‌شود، در ادامه آمریکایی را به تصویر می‌کشد که چندان هم سرزمین فرصت‌ها نیست و ایرانی که بر خلاف شعارهایش، جنازه‌ی سالم شهید را در اسید می‌سوزاند. این‌ها چیزهایی است که حتی به صورت اطلاعیه و بیانیه در متن داستان به آن‌ها اشاره شده و گاهی با عبارت «شعاری شد» مُهر و موم می‌شود.

زیرنویس واژه‌های پیش پا افتاده مانند «لپ تاپ» و همین‌طور عبارت‌های انگلیسی ساده در داستان، نشان دهنده‌ی توجه داستان به مخاطب کم‌آگاه یا ناآگاه است. برای این دسته از مخاطبان، همان پیام‌ها و شعارهای متن داستان، یک لایه‌ی محتوایی را تشکیل می‌دهد تا پیام‌گیر او دست خالی از داستان خارج نشود.

اما پس از شعارهای داستان، در لایه‌ی زیرین روایت، فلسفه‌ای از آسیب‌های جنگ وجود دارد؛ از ترکشی که در شکم ارمیا جا خوش کرده است، تا قهرمان‌های از دست رفته که در قطعه‌ی چهل و هشت بهشت زهرا زیر خاک خوابیده‌اند. هم‌چنین افکار مغشوش ارمیا بر اثر آسیب ذهنی و رنج شدید حاصل از جنگ یکی دیگر از آسیب‌های روایت شده است. اما آمریکا، کشور فاتح جنگ جهانی دوم و اولین عامل ایجاد جنگ در دنیای امروز، سربلند و مفتخر، آغوشش را برای مهاجران که بر اثر ضربه‌های خود آمریکا به ملت‌هایشان، مجبور به مهاجرت شده‌اند، باز می‌کند و به تعبیر آنچه در روایت داستان به وقوع می‌پیوندد، آمریکا آن‌ها را با اشتها می‌بلعد.

پوچی بعد از جنگ را می‌توان درون مایه‌ی داستان و گفتمان غالب روایت آن دانست؛ البته این پوچی وقتی وارد جهان کُفر می‌شود، در تمایز و تضادش معنا می‌یابد و سعادتی از جنس پروازِ چهل و هشتی‌ها را به روشی دیگر رقم می‌زند.
ساختار دَوَرانی در روایت‌ها و روایت خاطره‌ها در داستان بیوتن باعث شده لایه‌های دیگری نیز در داستان به وجود بیاید. هر خاطره و بازگشت به گذشته‌ای و هر تقاطع زمانی و تشابه حادثه‌ای در داستان، از یک مسأله یا قضیه حکایت می‌کند که به دلیل وجود لحن طنز در داستان، یافتن ما به ازای حقیقی برای هر کدام از آن‌ها ممکن نیست. شاید هم بر اساس بحثی که درباره‌ی روایت پست‌مدرنِ این داستان در ادامه خواهد آمد، داستان سعی در فرار از کلان روایت‌ها دارد. اگر چنین باشد، باید ادعا کرد که زیاد هم موفق نبوده است.

۳-۲-۹- شخصیت‌ها

در روایت داستان بیوتن، ابتکارهای زیادی وجود دارد. در زبان و لحن داستان نیز با آفرینش‌های ادبی روبرو می‌شویم، اما شخصیت‌های داستان زیاد غیر عادی نیستند و شبیه تیپ ـ شخصیت‌های دیگر داستان‌های مقاومت فارسی محسوب می‌شوند. شخصیت‌های این داستان عبارتند از:

• قهرمان (ارمیا): تمام روایت حول محور ارمیا می‌چرخد و داستان به هیچ‌وجه از قهرمان محبوب خود دل نمی‌کَنَد. او کامل نیست، اما مسیر کمال را طی روایت داستان می‌پیماید. هرچند مسیر این کمال غریب است و جانباز کربلای پنج در قلب ایالات متحده پرواز را می‌آموزد، اما هدف، همان جایگاهی است که قهرمانان تمام داستان‌های دفاع مقدس به دنبال آن می‌روند. او با هدف رسیدن به عشقی زمینی یعنی آرمیتا به آمریکا می‌رود و با او ازدواج می‌کند، اما به پوچی شخصیت او ـ با توجه به بستر رشدش ـ پی می‌برد و با وجود عشقی که نسبت به او دارد، احساس دلبستگی به آرمیتا را در وجود خود حس نمی‌کند. ارمیا آسیب دیده‌ی جنگ است و این آسیب بیش از آن‌که جسمی باشد، روحی است. او به لطف اعتقاداتش، درست فکر کردن را یاد می‌گیرد، اما به دلیل زخم روحی جنگ، برای درست فکر کردن به دردسر می‌افتد. ارمیا در نهایت با اعمال خود و با پاکیش، جامعه‌ی آمریکا را رسوا می‌کند. نقطه‌ی عطف شخصیت او در داستان، شب نیمه‌ی شعبان است و نمازی که در دیسکو ریسکو می‌خواند. سپس مسیرش را به سمت رسیدن به محبوب عوض می‌کند و خود را به چهل و هشتی‌ها می‌رساند.

• انسان کامل(سهراب و حاج مهدی): انسان کامل در داستان، روح دوست ارمیا یعنی «سهراب» است. او ظاهری متفاوت از رزمنده‌ها و به خصوص آقای گاورمنت دارد، اما به خوبی مسیر رشد را طی می‌کند و در طول داستان نقش انسان کامل یا راهنما را برای ارمیا به عهده می‌گیرد. البته لحن او و ویژگی‌هایش شبیه انسان‌های کامل مرسوم نیست، اما از نظر کارکرد داستانی، همان نقش را بازی می‌کند. جالب‌ترین بخش شخصیت او این است که وجود فیزیکی ندارد، بلکه یک روح است که نه تنها در ذهن ارمیا که در

بطن داستان جریان دارد.
حاج مهدی هم که ورودش به داستان جزء نکات قوی روایت آن است، در چند قسمت به صورت صاعقه‌وار خود را به داستان تحمیل می‌کند و خارج می‌شود و در پایان داستان ناجی ارمیا و آرمیتایی می‌شود که هیچ کس به آن‌ها کمک نمی‌کند. مهم نیست که او موفق شده یا نه، مهم آن است که حاج مهدی همانند جبهه‌ی جنگ در سرزمین دشمن نیز انسانی باجرأت و نجات دهنده است. در واقع حضور و عمل اوست که باعث پایان بندی خاص داستان بیوتن و سعادت قهرمان می‌شود.

• معشوق قهرمان (آرمیتا): معشوق ارمیا بیش از حد معمولی است؛ آن‌قدر که در معمولی بودن خاص است. او عاشق ارمیا است، ولی ظاهر بسیجی و عقاید بنیادگرای او را قبول ندارد. از طرف دیگر در زندگی آمریکا حل شده و با همه‌ی مسائل زندگی بدون دین کنار آمده است. او واقعاً محجبه نیست، اما به خاطر ارمیا روسری سر می‌کند. دروغ‌گویی او در مسائل ریز هم یک ویژگی معمولی است، اما از طرف دیگر در زمان محاکمه جزء افراد خائن قرار نمی‌گیرد و با صافی ضمیر به خاطر کاری که نمی‌تواند برای ارمیا انجام دهد، می‌گرید.
البته از دیدگاه دیگر و در لایه‌ی دوم داستان، آرمیتا شخصیت کامل محسوب می‌شود. او مانند دیگران زندگی می‌کند و حتی با خشی به عنوان یک نامحرم نزدیک‌ترین رابطه را دارد؛ اما از خیانت او در داستان اثری نیست. ارمیا هم وقتی نمی‌تواند با تناقض‌های او کنار بیاید، با ندای «بنده شناس دیگری است» روبرو می‌شود. به طور ضمنی به ذهن متبادر می‌شود که آرمیتا در میان این همه آدم ریاکار، خائن، مغرور، دروغگو و... بهترین است. حتی با وجود آن‌که به دروغ‌هایش فکر می‌کند، اما صداقتش از شخصیت‌های اطراف بیش‌تر است.
او در عملیات کربلای پنج و در جبهه‌ای که انسان‌ها را تصفیه می‌کرد، حضور نداشت، اما جانباز جنگ را می‌پذیرد و بدون ترحم عاشق او می‌شود. با این واکنش او و خود را در مسیری به سوی کمال قرار می‌دهد، هرچند این مسیر کمی غیر عادی به نظر می‌رسد.

• ضد قهرمان (خشی): خشی در این داستان بیش تر بار منفی شخصیت‌ها را به تنهایی به دوش می‌کشد؛ پول‌دوستی، ریا، خودباختگی، توجیه‌گناه، روشن‌فکری پوچ و... . تنها چیزی که شخصیت او را اندکی از سیاهی بیرون می‌آورد و معمولی جلوه می‌دهد، کمک‌هایی است که به ارمیا و آرمیتا می‌کند و در عوض از آن‌ها پول طلب نمی‌کند.
بازی زبانی با نام او توسط بیل که خشی را «کَشی» صدا می‌زند، نشان دهنده‌ی کمال جاه طلبی و پول پرستی اوست. خشی، که داستان او را در ذهن مخاطب به منفورترین شخصیت تبدیل می‌کشد، در پایان با خیانت آشکارش و اقدام جهت محاکمه‌ی ارمیا، ذات خبیث خود را نشان می‌دهد و تمام تلخی‌های شخصیت‌های داستان را در خود جلوه می‌دهد.

•شخصیت طنز (میاندار و تاشیکا و ماشیکا): بسیار واضح است که عامل ایجاد لبخند بر لب خواننده در

قسمت‌هایی از داستان تاشیکا و ماشیکا هستند. تفاوت آن‌ها با شخصیت‌های طنز داستان‌های مقاومت ایران، در داشتن «فطرت پاک» است. آن‌ها نه رزمنده‌اند تا در خفای این شوخی و لودگی‌ها داری عظمت روح باشند و نه اصلاً شباهتی به انسان‌های کامل دارند که با شوخی بخواهند از ریا جلوگیری کنند. آن‌ها بیش‌تر مشابه دلقک‌های بدبختی هستند که حماقت آن‌ها طنز ایجاد می‌کند. میاندار هم در نوع خود یک دلقک بلا استفاده و پست تلقی می‌شود که فرزندی چون خشی را به جان جامعه می‌اندازد.

•سیلورمن: آن‌ها در داستان مانند اشیاء و محیط رفتار می‌کنند، اما کنش‌های آن‌ها و واکنش‌های دیگران به رفتارشان، بخش مهم و تأثیرگذاری از داستان را تشکیل می‌دهد. آن‌ها گداهای مدرن هستند، اما در داستان نقش گدا را ندارند، بلکه به تعبیر نویسنده، «پیامبران سرزمین بی‌پیامبر» هستند. سیلورمنی که در کمپانی تحقیقات مذهبی راه می‌رود و ابر مصنوعی نیز همراه او از ساختمان خارج می‌شود، این مسأله را به خوبی نمایش می‌دهد.

البته سیلورمن‌ها در داستان بیوتن دارای تنوع هستند و منطقی به نظر نمی‌رسد که همه‌ی آن‌ها را یک سیلورمن در نظر بگیریم. هرکدام از سیلورمن‌ها در جایگاهی که هستند، با سکون خود و با حذف همه‌ی ویژگی‌های انسانِ مدرن، ضعف‌های زندگی متمدنش را برایش نمایش می‌دهند. اشتباه گرفتن مجسمه‌ی «ارو سارینن»، آرچیتکت مدرن و طراح سنت لوئیس آرک، با سیلورمن جالب است، اما به سختی می‌توان پیامی مستقیم را از این شباهت دریافت کرد. درباره‌ی سیلورمن‌ها در این داستان نمی‌توان پیامی مستقیم را از روایت، تفسیر کرد و همین امر باعث می‌شود که آن‌ها و حضورشان را جزء داستانی‌ترین و هنری‌ترین اجزاء «بیوتن» بدانیم.

حضور اسکلت‌وار آن‌ها در ساختار روایت داستان آن‌قدر واضح و محسوس است که شاید بتوان ادعا کرد ریشه‌ی خلق داستان بوده‌اند و روایت بر دوش آن‌ها و شخصیتشان استوار می‌شود. در پایانِ داستان نیز اولین اتفاق ماوراییِ داستان با مسخ آن‌ها اتفاق می‌افتد که باز هم نمی‌توان از این امر پیام مستقیمی را دریافت کرد. تبدیل شدن تدریجی سیلورمن‌ها به مجسمه‌های نقره‌ای که اولین بار با لمس شدن یکی از آن‌ها توسط ارمیا آغاز می‌شود، حس خاصی را در گره‌گشایی داستان انتقال می‌دهد که در ادامه، پایان بندی داستان را به خوبی توجیه می‌کند. این تصویر، شمایلی از حضور ارمیا در سرزمین آمریکا و اتفاقی است که با اعمال او می‌افتد. او با معجزه واقعیت خشک و بی‌روح این سرزمین را نشان می‌دهد.

در ادامه باید گفت بیوتن به زندگی شخصیت‌های بسیاری می‌پردازد؛ شخصیت‌هایی که کم و بیش در جریان روایت تأثیر گذارند، اما همه‌ی آن‌ها ویژگی‌های خاصی ندارند. بعضی از آن‌ها انسان‌هایی عادی و تابع شرایط هستند؛ مهاجرانی که از وطن گریخته‌اند و به بیماری‌های شایع تبعیدی‌ها دچارند. میاندار، جیسن، جانی و... هیچ‌کدام آمریکایی نیستند. در داستان بیوتن هیچ‌کس نماینده‌ی آمریکا نیست. همه‌ی اشخاص در ظرفی به نام آمریکا گرد هم آمده‌اند تا فرصت‌ها را به دست بیاورند.

مسیر روایت نیز خود گویای آن است که داستان با سرنوشت شخصیت‌ها، غیر از قهرمان کاری ندارد و همه‌ی شخصیت‌ها با توجه به ارتباطشان با ارمیا معنادار می‌شوند؛ تا این حد که تصویر آن‌ها در داستان، تصویر ذهنی ارمیا از آن‌هاست. این نکته را می‌توان در تعبیرهایی مانند «یاشیکا و ماشیکا» و «آقای

گاورمنت» و مانند آن به وضوح دید.
گفتنی است شخصیت‌های فرعی در بیوتن هر کدام به دلیلی حضور می‌یابند و به خوبی در مکان مورد نیاز وارد عمل می‌شوند و تأثیر خود را بر مسیر روایت می‌گذارند، اما شخصیت‌هایی مانند «الحاج عبد الغنی»، «بیل» و «آقای گاورمنت» هم وجود دارند که علاوه بر این نقش، نقش دیگری را نیز ایفا می‌کنند. آن‌ها تبدیل به لوحی می‌شوند که نویسنده ویژگی‌های مورد نیازش را جهت پردازش داستانی روی آن‌ها قرار می‌دهد؛ آن هم مضامینی مذهبی ـ روشن‌فکری، تا دست نویسنده در تحلیل آن‌ها کاملاً باز بماند. شاید به همین دلیل است که با وجود کم‌رنگ بودن آن‌ها در جریان روایت، ماندگاری بیش‌تری در ذهن مخاطب دارند؛ نسبت به شخصیتی چون میاندار که تأثیر بیش‌تری در روایت دارد، اما زیاد در ذهن نمی‌ماند.
یک دسته شخصیت هم مانند «سوزی» و «حاج مهدی» هستند که در حضورِ صاعقه‌وار خود تأثیری طوفانی می‌گذارند و روایت را در هم می‌پیچند. آن‌ها به خوبی ذهن ارمیا را که همه‌ی داستان محسوب می‌شود، مغشوش کرده، به سوی دیگری می‌رانند. به این ترتیب مسیر روایت نیز یک‌باره و بدون اتفاق خاصی تغییر می‌کند و به مسیری نامعلوم و مبهم می‌گریزد. هم‌چنین درباره‌ی شخصیت راننده‌ی تراک می‌توان این مسأله را به خوبی مشاهده کرد؛ کسی که با ارمیا درگیر می‌شود. در واقع ارمیا در دفاع از خشی و آرمیتا با او در می‌افتد و راننده با وجود هیکل درشت و ابزاری که دارد، خود را از منازعه کنار می‌کشد. او علت این عمل را ترسیدن از ارمیا اعلام می‌کند؛ ترسیدن از کسی که از چیزی نمی‌ترسد. این راننده‌ی گردن کلفت یا به قول داستان «رِدنِک»، در دادگاه با حمایت خود و پرهیز از شهادت دادن علیه ارمیا، تبدیل به یکی از قهرمان‌های داستان می‌شود.

۳-۲-۱۰- عنوان رمان

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبی و داستانی این رمان، عنوان آن است که از طرفی خوانِش‌های متفاوتی دارد و از طرفی معانی متفاوت، و از این نگاه دارای صنایع ادبی ایهام، تبادر و ابهام است.

• خوانش عام عنوان و ظاهر نام داستان، واژه‌ی «بی‌وطن» است که با توجه به شیوه‌ی نگارشی نویسنده در این داستان، می‌توان بی‌فاصله نوشتن و حذف حرف عربی آن یعنی «ط» را موجه دانست. سوزی نیز در نامه‌ای که به ارمیا می‌نویسد، به جای «وطن» می‌نویسد «وتن». (همان: ۳۸۳). البته این مفهوم یکی از عناصر درون‌مایه‌ی داستان نیز هست که به هر بهانه‌ای روایت می‌شود:

رضای لبنانی که سکوتِ او را می‌بیند، سرِ حرف را باز می‌کند:
ـ راستی روزه که هستی؟ به خاطرِ مزرعه‌ی اندی که روزه‌ات را باز نکرده‌ای؟
ـ روزه‌ام.
ـ دائم السفری‌ها ارمیا! دائم السفر که وطن ندارد....
ـ وطن ندارم. روزه‌ی بی‌وطن همیشه درست است... . (همان: ۱۸۸)

• معنای «وتن» و بازی زبانی که در جریان داستان با کلمه‌ی عربی «وتین» وجود دارد نیز می‌تواند یکی از مفاهیم عنوان داستان باشد. این نکته جزء ویژگی‌های زبانی داستان است که با تلفیق زبان‌های عربی، انگلیسی و فارسی، واژه‌ها و عبارت‌های جدید ساخته شود. از این نگاه عبارت «بی‌وَتَن» با این خوانش و املاء، به معنی «بی‌رَگ» می‌شود:

ثم لقطعنا منه الوتین...
سپس شاهرگش را پاره می‌کنیم...
آرمیتا تازه از راه رسیده بود. ارمیا خسته بود و گرسنه. چنان روی کاناپه به پهلو افتاده بود که متوجهِ حضورِ او نشده بود. هنوز مشغول حرف زدن با خودش بود. ارمیا داشت با ته مانده‌ی انبان لغاتش خود را سرگرم می‌کرد و وقت می‌گذراند.
ـ وتین یعنی رگ گردن. وتن یعنی قطع الوتین. وتن الوتین.... رگ گردن را زدن.... (بلندتر گفت) وتن الوتین...
آرمیتا به جای سلام گفت:
ـ بی‌وتن، بی‌وتین و بی‌کلمه‌ی عربی نمی‌توانی دم افطاری دو کلمه با من حرف بزنی؟
بعد پشت کرد به ارمیا و جیغی کشید.
ـ دو کلمه حرف! بی‌وتن، بی‌وتین...
آرام گریست.
ـ حرف .... حرف .... بی‌وتن! (همان: ۱۹۸)

• با همین نگاه عربی، می‌توان از سخن ارمیا واژه‌ی «قطع رگ گردن» را هم مورد توجه قرار داد و خودکشی سوزی که در واقع تجسم ذهنی ارمیا نیز هست ـ اما خودش آن را انجام نمی‌دهد ـ را در نظر گرفت. هرچند بسیار دور از ذهن است، اما می‌تواند مرتبط فرض شود و «بیوتن» کسی باشد که رگ گردنش را نمی‌زند.

• معنا و خوانش دیگر «بیوتِن» یا biotin است که صرفاً یک اسم علمی محسوب می‌شود از یک ویتامین. این نام علمی در داستان به معنی فریب دادن خود است که در تمدن آمریکا مرسوم شده:

گله‌ای ندارم؛ از هیچ‌کس.... الان همه‌ی نگرانیم این است که چسب ناخن‌های مصنوعیم شل نشود و شب باز نشود سرِ دنس‌فلور. چسبی که به ناخنم می‌زنم، بوی زهم ماهی می‌دهد. فکر می‌کنم همین‌ها ناخن‌هایم را خراب کرده‌اند. ناخن‌هایم به سفیدی می‌زند. رفتم دکتر می‌گوید: بیوتِن بدنت کم شده است. می‌گوید: به خاطر چسب ناخن مصنوعی است. می‌گوید: باید سویا و کلم بیش‌تر بخورم... می‌گوید... . (همان: ۳۸۶)

و در ادامه با توضیح دلایلش به نتیجه می‌رسد که:
«نویسنده می‌نویسد: بیوتِن؛ یعنی یک دروغ، زاییده‌ی یک خطا.» (همان: ۳۸۷)

• آخرین برداشتی که در صفحات پایانی کتاب از نام داستان می‌شود، «خانه‌ها» است! همراه با رسم الخط عربی که به خانه‌های شیشه‌ای ختم می‌شود:

به هر صورت در ایالات متحده که ملةالملل است، چیزی از چشمان تیزبین روح آمریکا پنهان نمی‌ماند. ما همه زندگی می‌کنیم فی بُیوتِن مِن زُجاج...
ارمیا و بیل که کمی عربی حالیشان می‌شود، با تعجب می‌پرسند:
ـ بیوتن؟!
جیسن یا همان جاسم، عذرخواهی می‌کند.
ـ عفواً، عفواً اعنی: بیوتِ! بیوتٍ من زجاج! خانه‌هایی از شیشه... (همان: ۴۶۹)

نکته‌ی مهمی در این برداشت وجود دارد. اشتباه جیسن و تصحیح بیل و ارمیا صرفاً یک اشتباه نوشتاری است. بیوتن و بیوتٍ تفاوت آوایی ندارند. این مسأله نشانه‌ای مهم است درباره‌ی این نکته که داستان بیوتن وجود خارجی ندارد و روایت مادی نداشته است، بلکه فقط نگاشته شده. برای همین شخصیت‌ها از نحوه‌ی نگارش دیالوگ‌های هم ایراد می‌گیرند. در واقع تمام این اتفاقات و مجادله‌ها فقط روی کاغذ به وقوع می‌پیوندد. دنیای داستان دو بعد دارد و فقط روی کاغذ و در حال نوشتن شکل گرفته است.

۳-۲-۱۱- مقایسه‌ی ساختار روایت

نکته‌ی بسیار حائز اهمیت درباره‌ی داستان بیوتن این مطلب است که آیا روایتی پست مدرنیستی دارد؟ گفتنی است تعاریف و معیارهای پست مدرن هم مانند خود آن نسبی است، اما با توجه به مسائلی که اندیشمندان در مورد آن وحدت نظر دارند، می‌توان معیارهای پست مدرن را به صورت زیر تبیین کرد:

الف- انکار حقیقت و نسبی دانستن امور هستی. بر همین اساس است که روایت برتر از نظریه و افسانه برتر از فلسفه تلقی می‌شود؛ فرایندی که محصول کارکرد زبان است.
ب- عدم وجود واقعیت نهایی در جهان؛ شبیه به دریافت‌های مکانیک کوانتوم و نظریه‌ی نسبیت و اصل عدم حتمیت در فیزیک.
ج- شک اندیشی؛ به این معنا که هیچ تجربه و نظریه‌ای به طور مطلق اعتبار ندارد و باید به همه چیز شک کرد.
د- بی معنایی جهان؛ جهانی که در آن علم و دانش و نظریه و تجربه فاقد اعتبارند و فقط «زبان»، انسان را در ارتباط با این جهان قرار می‌دهد.
ه- جایگزینی واقعیت با وانموده‌ها. زندگی هر انسانی بر اساس تصاویر، بازنمایی‌ها، شبیه سازی‌ها و الگوهایی شکل می‌گیرد که پیوند و ارتباطی با واقعیت ندارند.
و- تأکید بر کثرت‌گرایی و چند صدایی بودن زندگی، چندگانگی ملیت‌ها، قوم‌ها، فرهنگ‌ها، نژادها، جنسیت و عدم رجحان یکی بر دیگری؛ هم‌چنین هم‌سانی و همانندی آن‌ها و حرکت جمیع آن‌ها به سوی تعالی بشری. (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۲۰۴)

با توجه به بحث‌هایی که پیش‌تر درباره‌ی روایت داستان بیوتن و لایه‌های محتوایی آن ارائه شد، می‌توان موارد زیادی از این ویژگی‌ها را در داستان دید. به ویژه آن که محوریت زبان و برتری روایت به علم در داستان بیوتن مشهود است. اما یک نکته در اندیشه‌های پست مدرن هست که در لایه‌ی معنایی بیوتن عوض می‌شود و آن حقیقت مطلقی است که در پشت پرده‌ی تمام این نسبیت‌ها وجود دارد. در واقع همه‌ی اندیشه‌ها و افکار نفی می‌شوند و به عدم قطعیت می‌رسند، جز یک مسأله و آن ایدئولوژی دینی است که از سوی قدرت مطلق به انسان ابلاغ شده است. این تناقض در ادامه پیچیده‌تر می‌شود.

از دیدگاه ساختار روایت از چند زاویه می‌توان این داستان را پست مدرن دانست. اول مسأله‌ی دخالت مخاطب در داستان است که در داستان‌های پست مدرن به صورت یک اهرم یا اسکلت به روایت اضافه می‌شود. مشهورترین اثر در این زمینه رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» اثر ایتالو کالوینو (Italo Calvino) است که می‌توان آن را با بیوتن مقایسه کرد و به نتایج جالب توجهی در این زمینه رسید. فصل اول رمانِ ایتالو کالوینو با جمله‌ی «تو داری رمان جدید ایتالو کالوینو را می‌خوانی» آغاز می‌شود و تمام فصل با صحبت کردن با خواننده ادامه می‌یابد. سپس داستانِ اول با نام «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» خلق می‌شود؛ روایتی غریب با راوی اول شخص که کشش و تعلیق خوبی دارد. مردی که می‌خواهد در ایستگاه قطار معامله‌ای سری و محرمانه انجام بدهد؛ اما روایت نیمه تمام می‌ماند و در فصل بعد دوباره نویسنده با خواننده حرف می‌زند، به گونه‌ای که انگار رفتار خواننده را پیش‌بینی می‌کند. او می‌گوید که خواننده متوجه اشتباهی در صحافی شده است و در ادامه‌ی روایت داستانی دیگر را می‌خواند. «تو»ی خواننده، در روایت ایتالو کالوینو شخصیت داستانی پیدا می‌کند؛ شخصیتی که کاملاً واضح نمی‌شود؛ اما یک فصل در میان، درگیر داستان است. در هر فصل به دلیلی نامشخص، مخاطب ادامه‌ی داستان را از دست می‌دهد و به خاطر رفع عطش نسبت به مطالعه، به دنبال ادامه‌ی داستان می‌گردد و داستانی دیگر به دستش می‌افتد. در این جریان مخاطب با دختری به نام لودمیلا آشنا می‌شود و حتی نویسنده در یک فصل «خانم خواننده» را مخاطب قرار می‌دهد و داستان در بستری از کنش و واکنش نویسنده و مخاطب ادامه می‌یابد. منتقدان ادبیات داستانی، این رمان را یک اثر پست مدرن ارزشمند می‌دانند. در واقع این اثر یکی از موفق‌ترین رمان‌های پست مدرن است که به علت محبوبیت و بازخورد خوبی که ایجاد کرده، به مراتب مورد تقلید قرار گرفته است. نمونه‌هایی از این تقلید در آثار داستان‌نویسان دهه‌ی اخیر ایران قابل مشاهده است. این رمان مطمئناً تأثیر مستقیمی بر داستان‌های رضا امیرخانی دارد، اما ساختی که در نمونه‌های ایرانی این ساختار تعریف شده، متفاوت است؛ از جمله تفاوت در زبان راوی، ویژگی‌های مخاطب و تأثیر گذاری فضا بر شخصیتِ تعریف شده برای خواننده.

داستان «بیوتن» امیرخانی، از نظر ساخت و راوی، به صورت سیال میان اول شخص و سوم شخص تغییر می‌کند. ارمیا که ابتدا از بیرون و نگاه سوم شخص داستان روایت می‌شود، در ادامه‌ی قصه، خود داستان را روایت می‌کند. ارمیا جانباز جنگ است و به اسلام اعتقاد دارد، اما رگه‌هایی از روشن‌فکری در وجود او دیده می‌شود. حرکت در فصل‌ها، از اول شخص به سوم شخص و برعکس، اولاً به نویسنده فرصت فاصله‌گذاری داده، ثانیاً فضای خوبی برای مانور قلم فراهم کرده است؛ کاری که امیرخانی به خوبی از عهده‌ی آن برمی‌آید.

اصلی‌ترین دلیل شباهت این دو رمان، ایده‌ی وارد کردن مخاطب به قصه است. در داستان کالوینو، نویسنده با زیرکی داستانی عاشقانه و در عین حال سیاسی ـ هنری را برای «تو»ی داستان خلق می‌کند. این شخصیت ویژگی‌های ثابتی دارد: اهل مطالعه، کنجکاو و عاشق دختران روشن‌فکر است. ویژگی‌هایی که می‌توان حدس زد اکثر خوانندگانِ این رمانِ نوپرداز داشته باشند. به این ترتیب همزادپنداری مبتکرانه‌ای برای مخاطب به وجود می‌آید.

در رمان بیوتن، نویسنده به شکلی ناگهانی، دست مخاطب را می‌گیرد و او را وارد داستان می‌کند. او سعی می‌کند دو دستی مخاطب بی‌حوصله‌ی خود را بچسبد و او را وارد جریان داستانش کند. مثلاً زمانی که در دیسکو ریسکو، سوزی با لباس دو تکه می‌رقصد، با مخاطبش همدردی می‌کند و می‌نویسد: « مخاطب منتظر است تا نگاه نویسنده روی سن برود و سوزی را ببیند با لباس دو تکه .... بالاخره مخاطب هم آدم است دیگر، دل دارد.» (بیوتن: ۱۴۶)

نویسنده در ادامه صحنه را شرح می‌دهد. در لحظات گیرای دیگری از داستانش هم یقه‌ی مخاطب را می‌گیرد و او را می‌کشد به عمق جریان روایت و گاهی با یادآوری این‌که من نویسنده‌ام و تو مخاطب، سیلی نوشتاری بر صورت مخاطب می‌زند و او را از خواب خوش رمان خواندن بیدار می‌کند و عقل او را هشیار می‌سازد. این شیوه به صورت عمیق‌تر و حرفه‌ای‌تر در رمان کالوینو اجرا می‌شود؛ چیزی که ایده‌ی اصلی ساختار و فرم داستان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» است.

در داستان بیوتن، این مسأله با در اختیار گذاشتن فرم نظرخواهی در مقابل مخاطب به اوج خود می‌رسد. در پایان فصل چهارم از مخاطب خواسته می‌شود یکی از چهار گزینه را برای ادامه‌ی داستان انتخاب کند و گزینه‌های جالبی هم در اختیار او قرار می گیرد.

بارها در متن داستان بیوتن با مخاطب همزاد پنداری شده و حرف دل خواننده نوشته شده است؛ مثلاً نویسنده از گیج کننده بودن خط تیره‌های قبل از دیالوگ‌ها می‌گوید و این‌که نمی‌توان شخص گوینده را تشخیص داد. (همان: ۲۰۸) و یا درباره‌ی علامت دلار که بین بخش‌های داخلی هر فصل فاصله می‌اندازد، می‌نویسد:

« ... و برای همین نویسنده از تکرار کسل کننده‌ی $$$ و گریزی به سفری دیگر، خلاص می‌شود و خواننده‌ای که شما باشی حوصله‌اش از هزار $$$ سر رفته است، پس ادامه‌ی بی‌حوصلگی ارمیا را می‌خواند، اگر بگذارند.» (همان: ۳۶۳)

یکی دیگر از ویژگی‌های داستان پست مدرن «التقاط» است. التقاط مجموعه‌ای است از آرا و عقاید، دیدگاه‌ها و نظرات مبهم، سیال، شناور، آشفته و پراکنده، بی‌نظم و بی‌قاعده، بی‌ترتیب و فاقد هرگونه انتظام و قاعده‌مندی، همانند اختلاط فضاها و رنگ‌های مختلف که به گونه‌ای درهم و برهم گردآوری و سرهم بندی شده‌اند. تقلید ادبی یا صنعتی (یا التقاط) ترکیبی است از عناصر متضاد، نظیر نو و کهنه. این مقوله منکر هرگونه قاعده‌مندی، انتظام یا تناسب و سازگاری است؛ به تناقض و آشفتگی دامن زده و آن را وجه امتیاز شاخصی دانسته و به آن می‌بالد. (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۲۰۸)

همان‌طور که در تحلیل ساختار روایت داستان بیوتن هم ذکر شد، این آشفتگی و التقاط به دلیل نوع خاص فکر کردن و به خاطر آوردن ارمیا در داستان به وجود آمده است. اما از نظرگاهِ «هدف» با روایت

پست مدرن هماهنگ نیست، زیرا هدف، خودِ بی‌نظمی و شاخص کردن آن نبوده است و این فضای التقاطی، صرفاً یک نوع خط روایت خاص محسوب می‌شود.

از این منظر می‌توان داستان «هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی را با بیوتن قیاس کرد. در داستان «هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»، التقاط با همان هدف داستان پست مدرن به وجود می‌آید و شخصیت‌های تبعیدی از انواع و اقسام بیماری‌های روحی متدوال در تبعید رنج می‌برند. از همین رو روایت، هدف اصلی را که همان بی‌نظمی است، در ساختار خود نیز نمایش می‌دهد، اما در داستان بیوتن، قهرمان داستان نه به خاطر درد غربت، بلکه به خاطر طنین زخم‌های جنگ، دچار التقاط در روایت می‌شود. حتی تضاد در این داستان تضاد سنتی و مدرن است که آن را به تفکر التقاط نزدیک می‌کند. از طرفی همان حقیقت مطلقی که بر داستان سایه انداخته است، آن را از رسیدن به آن هدف دور می‌کند. به این ترتیب، روایت «هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» به مسخ قهرمان می‌انجامد و التقاط‌ها او را می‌بلعد، اما روایت بیوتن سیلورمن‌ها را ـ که پیامبران دیار فرصت‌ها هستند ـ دچار مسخ می‌کند و این عمل را با معجزه‌ی ناخواسته ی قهرمان داستان انجام می‌دهد. ارمیا از منجلاب آن سرزمین خارج می‌شود و با خلق حماسه‌ای در سرزمین دشمن به اوج انسانیت دست می‌یابد.

دیگر ویژگی برجسته در داستان‌های پست مدرن، طنز و طعن است؛ به دلیل همان نسبی گرایی و فلسفه‌ی پوچی. بی نیاز می گوید:

> در داستان‌های پست مدرن، نویسنده شخصیت‌ها یا رخدادهای متن‌های دیگر (حال و گذشته) را در ساختار متن خود می گنجاند و به این ترتیب امکانی خلق می کند تا شخصیت‌ها و رخدادها از یک دنیای تخیلی به دنیای تازه‌ای انتقال پیدا کنند. این انتقال، به دلیل ماهیت آن، کنایی، طنزآمیز، بازی گوشانه و انتقادی است و بیش‌تر خصلت بازی دارد تا خصوصیت ادبیات مدرن. (همان: ۲۰۷)

در داستان بیوتن ویژگی‌های طنز به شیوه‌ی انتقال کاملاً مشهود است. علاوه بر آن در ساختار زبانی و ظاهری داستان نیز طنزی خاص به وجود آمده است؛ مانند علامت دلار در فاصله گذاری‌ها و یا علامت سجده‌ی واجب در قسمت‌هایی که بحث از حساب و کتاب درباره‌ی پول است. حتی در زیرنویس‌هایی که جهت توضیح عبارت‌های انگلیسی و یا اعلام خارجی به صورت رسمی درج شده است، ناگهان در توضیح عبارت «من‌زوری» در دیالوگ «منظوری نداشتم فرق می کند با من‌زوری نداشتم‌ها!!!» در پانویس نوشته شده: «zoor nazan farsi neveshtam» و با این شوک، لبخندی را بر لب خواننده‌ی خود ایجاد می کند.

۳-۲-۱۲- جمع‌بندی، تحلیل و نقد

داستان بلند «بیوتن» را می‌توان نوعی سعی بر ابداع ساختار در روایت دانست؛ البته این سعی تا حدود زیادی ناموفق بوده و این داستان نهایتاً می‌تواند مشابه داستان‌های پست مدرن ارزیابی شود.

این داستان از تعدادی حلقه تشکیل شده که توسط خاطره‌ها و یادآوری‌ها به هم پیوند می خورند. روایت دانای کل و کاملاً ذهنی این داستان هم به همین دلیل به وجود می‌آید. بخش اعظم روایت در ذهن شخصیت‌ها و در نوع نگاه آن‌ها به اتفاقات می گذرد، نه در خود اتفاقات.

شخصیت‌های بیوتن که اکثرشان ایرانی هستند، مهاجرانی محسوب می‌شوند که به آمریکا رفته‌اند تا از فرصت‌ها بهره ببرند. این شخصیت‌ها به انواع و اقسام مشکلات روانی حاصل از تبعید و غربت مبتلا هستند و این مسأله به روایت دوّار داستان کمک می‌کند. اما شخصیت اصلی به دلیل آسیب دیدگی از جنگ ذهن مغشوشی دارد و در نگاه به مسائل و یادآوری خاطرات با یک درجه از عدم شفافیت روبروست. این کِدر دیدن دنیا، عاملی است تا روایت ذهنی او در داستان شکلی نو پیدا کند و حتی اتفاقاتی فرامنطقی در آن به وجود بیاید.

گفتنی است بیوتن یک داستان است که روی کاغذ اتفاق می‌افتد و بنا به اعترافات نویسنده و راوی، ما به‌ازای بیرونی ندارد؛ یعنی حتی دیالوگ‌های شخصیت‌ها هم فقط نوشتنی است؛ به همین دلیل به خاطر اشتباه نوشتاری دیالوگ‌هایشان از هم ایراد می‌گیرند.

نقد مهم‌تری که به آثار امیرخانی و نویسندگانی مانند او وارد می‌شود، استفاده از یک ساختار پست مدرن برای بیان مفاهیم اسلامی و مذهبی و حتی مفاهیم دفاع مقدس است. به این دلیل که پست مدرن فرم نیست، بلکه نوعی ساختار شکنی است که بر اساس یک ایدئولوژی شکل گرفته. این تفکر همان «پوچی فلسفی بشر» است. به بیانی دیگر، ساخت شکنی حاصل از به بن‌بست رسیدن اندیشه است. اما تقلید از داستان‌های این‌چنین برای بیان اندیشه‌های دینی، نوعی وصله پینه کردن به حساب می‌آید. امیرخانی در این زمینه تجارب موفقی داشته که مورد استقبال گسترده‌ای هم قرار گرفته است؛ اما آیا این تأثیر، مستقیم و مثبت است؟ رمان بیوتن ساخت پست‌مدرن خوبی دارد، اما نه تنها نمی‌تواند با این فرم، نگاهی ایدئولوژیک را در بیان داستانی مطرح کند، بلکه در بخش‌هایی از روایت دچار پراکندگی موضوعی و به هم ریختگی کلامی می‌شود که به عنوان ضعف داستان، غیر قابل چشم‌پوشی است.

۳-۳- داستان «باغ بلور»

۳-۳-۱- خلاصه‌ی روایت

این رمان حکایت زندگی مردم جنگ زده است. در این اثر خانواده‌ی شهدا و جانبازان در عمیق‌ترین چالش‌ها بررسی می‌شوند و نگاه تحلیلی خاص مخمل‌باف به دنیای زنان ـ خصوصاً در این رمان ـ آن را کاملاً متمایز کرده است.
این رمان چند جریان را به صورت موازی هم شرح می‌دهد؛ به همین دلیل ارائه‌ی یک خلاصه‌ی خطی امکان پذیر نیست. روایت داستان در هم تنیده شده و در هر قسمت جریانی سر برمی‌آورد و بر حوادث تأثیر می‌گذارد. باغ بلور داستان چند خانواده است که در خانه‌ای مصادره شده از یک خانواده‌ی طاغوتی زندگی می‌کنند و هر کدام به شکلی از جنگ آسیب دیده‌اند. شخصیت‌های این رمان عبارتند از:
الف- لایه، همسر منصور (شهید شده)، با مردی به نام کریم ازدواج می‌کند و کریم بعد از آن‌که از بنیاد شهید یک وانت می‌گیرد، لایه و فرزندانش را رها می‌کند و می‌رود.
ب- مشهدی و همسرش عالیه، پسرشان اکبر را در جنگ از دست داده‌اند. سوری، زن پسرشان، به همراه فرزندانش سمیره و میثم با آن‌ها زندگی می‌کند. پسر کوچکشان احمد هم به جبهه رفته است.
ج- حمید، جانبازی که فکر می‌کند همسرش ملیحه به خاطر دلسوزی با او زندگی می‌کند.
د- خورشید، مستخدم صاحب‌خانه، که بعد از رفتن صاحب‌خانه به خارج از کشور، ماند تا باقی اموال را حفظ کند و مواظب خانه باشد. او و همسر معتادش، قربانعلی، ساکن یکی دیگر از خانه‌ها هستند.

روایت داستان به طور خلاصه این‌گونه می‌گذرد: لایه به تشویق خورشید که زنی هفت خط و کارکشته است، با مردی مجهول الهویه ازدواج می‌کند و هنگامی که مرد لایه را ترک می‌کند، او با خورشید به مشهد می‌رود تا سرنوشتی حتی شوم‌تر از خورشید در انتظارش باشد.
سوری به اصرار پدرشوهرش، با برادر شوهرش ازدواج می‌کند. خبر اسیر شدن شوهر اولش او را به هم می‌ریزد، اما حتی دیدن جنازه بعد از نبش قبر او را راحت نمی‌کند. او بعد از شهید شدن همسر دومش و به دنیا آوردن بچه‌ای که از احمد در شکم داشت، به بیمارستان روانی می‌رود.
حمید که فکر می‌کند ملیحه به خاطر ثواب با او -که قطع نخاع است- زندگی می‌کند، پس از نبش قبر اکبر، شوهرِ شهیدِ سوری، و دیدن جسد عطرآگین او منقلب می‌شود و با همسرش، دختر بچه‌ای بی‌سرپرست را به فرزندی می‌پذیرند و به زندگی ادامه می‌دهند.
در ادامه‌ی داستان صاحب خانه برمی‌گردد و خانه را پس می‌گیرد و سه خانواده به یک هتل مصادره شده می‌روند. در هتل مصادره شده زندگی جدیدی جریان می‌یابد. در اوج غم و سوگواریِ شهادت سه تن از یک خانواده و رفتن کریم و دیگر مسائل که مانند بارانی بر سرشان می‌بارد، باز هم خانواده‌ها راهی برای زندگی می‌یابند.

۳-۳-۲- آغاز

صحنه‌های شروع داستان باغ بلور درون‌مایه‌ی اثر را نمایش می‌دهند. اولین صحنه که با جمله‌ی «لایه درد زایمان را می‌شناخت» آغاز می‌شود، شرح وضع حمل لایه است. جملات، تصویری مقدس و حتی معراج گونه را از زن در این لحظات ارائه می‌دهند:

«لایه در این دم از چشم‌هایش ستاره می ریخت. کهکشان‌ها فرو می‌ریختند. نور، حباب‌های نور می‌آمدند و می‌رفتند.» (باغ بلور: ۱۱)

این یک تفکر مذهبی است که اگر زنی در اثر درد زایمان بمیرد، شهید محسوب می‌شود. نویسنده داستان را به «زن مظلوم این دیار» تقدیم کرده و در نتیجه از نگاه او تحمل درد زایمان فقط به خاطر حیات بخشیدن به موجود زنده‌ی دیگر، حماسه‌ای بزرگ و مقدس است. این موجود تازه وارد با حضور خود فلسفه را در ذهن نویسنده فعال می‌کند؛ فلسفه‌ی ورود به دنیا و خلقت و هر چیزی مربوط به آن را:

> بچه گریه می‌کرد؛ اعلام وجود. من هستم! یکی دیگر از انواع شما. شبیه شما. به همان زشتی که همدیگر را می‌دانید. به همان زیبایی که خود را می‌بینید. هر چه باشم، آدمم. آدم، آدم است. یکی دیگر به دنیایتان اضافه شد. پاهایتان را جمع کنید. من هم جایی می‌خواهم. عبوس نشوید. جا برای همه‌ی ما هست. تو اگر می‌خواهی من نیایم، برای این است که بیش‌تر بخوری؛ بیش از سهم خود، پایت را از گلیمت دراز کنی؛ آسمان بالای سرت، بیش از حوصله‌ی نگاهت باشد. من اما خواهم آمد. خودم را جا خواهم کرد. ببین چه قشنگ لب ور می‌چینم! ببین چه مظلومانه گریه می‌کنم! (همان: ۲۱-۲۲)

در ادامه زنانگی شروع داستان بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود. واکنشِ زن‌ها در تب و تابِ به دنیا آمدن بچه، شبِ شش، حمام بچه و... همه فضایی زنانه دارند که مردها از آن دور هستند و چشمشان آن فضاها را نمی‌بینند. در این داستان به صورت بسیار دقیق و جذاب این محیط‌های مخفی و ظاهراً کسل کننده توصیف شده و کاملاً کارکرد داستانی می‌یابند.

نویسنده درباره‌ی زن‌ها زیاد حرف می‌زند، اما در قسمت‌هایی از داستان که زن‌ها دور هم جمع شده‌اند، بیش‌تر حرف‌ها و واکنش‌ها را روایت می‌کند. او دیگر نظریه صادر نمی‌کند، بلکه با به تصویر کشیدن آنچه هست، همه چیز را درباره‌ی لایه‌های درونی زن‌ها می‌گوید. این مصداق همان «نشان دادن» نه «گفتن» در داستان نویسی است که یکی از قوت‌های اساسی داستان محسوب می‌شود.

نکته‌ی دیگر درباره‌ی شروع داستان، اتفاق متفاوتی است که در فصل دوم می‌افتد. ساره حسادت خود نسبت به تازه وارد را به تصویر می‌کشد و راوی از ذهن و احساس او همه چیز را برای مخاطب می‌خواند. ساره در کنار تعداد زیاد تصاویری که از زن‌ها در داستان روایت می‌شود، تنها دختری است که برجسته می‌شود. او موازی با مادر خود، لایه، در داستان پیش می‌آید تا زن در تمام مقاطع زمانی زندگی خود تصویر شود؛ از همان کودکی و از عقده‌های روانی زن بودن تا بزرگ شدن و سختی‌های زن ماندن. ساره در همین چند صفحه در اوج استیصال تصویر می‌شود و از بین رفتن شرم زنانه‌ی او و مادرش با دیدن

کامل صحنه‌ی زایمان، اوضاع را کاملاً تغییر می‌دهد. علت برجسته شدن او در روایت داستان همین بزرگ شدن ناگهانی او با این اتفاق است.

۳-۳-۳- ناپایداری، گسترش و تعلیق

همان‌طور که در خلاصه‌ی روایت داستان هم به خوبی دیده می‌شود، باغ بلور، موقعیت‌های داستانی خوبی خلق می‌کند. ساره که صحنه‌ی زایمان مادرش را می‌بیند؛ سوری که بعد از ازدواج با برادر شوهرش می‌شنود که شوهر اولش زنده است؛ حمید که فکر می‌کند ملیحه به خاطر دلسوزی با اوست و دیگر موارد مشابه، چالش‌های خوبی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. این شخصیت‌ها که به خوبی به واقعیت نزدیک هستند، دردهای رئالیستی دارند که قابل همزادپنداری هستند؛ درســـت برخلاف بسیاری از نمونه‌های دیگر داستان‌های ایرانی که دردها غیر واقعی هستند و یا استرس و تعلیق لازم در داستان را به وجود نمی‌آورند. در این داستان رابطه علّی و معلولی خوبی برقرار است و همه‌ی مسائل قابل توجیه به نظر می‌رسند و در عین حال مسائل سخت و گاهی پیچیده می‌شوند.
همان‌طور که در بخش ضرب‌آهنگ بحث خواهد شد، ریتم داستان به دلیل اطناب در توصیف‌ها و یا پرش‌های طولانی به روایت‌های دیگر مانند ذهن خوانی شخصیت‌ها و نقل خاطره‌هایشان، بسیار ریتم کُندی را دنبال می‌کند، اما به دلیل قدرت منطق داستانی در خلق گره‌ها و نیز گره‌های عمیق رئالیستی در روایت، تعلیق را در داستان به خوبی حفظ کرده و بر ریتم کُند آن پیروز می‌شود.
نویسنده همان‌طور که خود به ذهن و احساسات شخصیت‌هایش نفوذ می‌کند و آن‌ها را با عمیق‌ترین همزادپنداری باز می‌نمایاند، مخاطب خود را هم به درون لایه‌های این نوع چالش‌ها در زندگی افراد می‌کشاند. در هر موقعیت، راه حل‌هایی به وجود می‌آید و درها و راه‌هایی بسته می‌ماند؛ همه چیز به این سمت پیش می‌رود که حالات شخصیت داستان درک شود؛ حتی نویسنده سعی می‌کند با قدرت کلمات، مخاطب را در درد لایه در لحظه‌ی زایمان شریک کند و بعد از آن هم بتواند مانند لایه ضعیف شود و دنیا را چرکین ببیند و از هر چیزی بترسد. او به درون خانه‌های محدود خانواده‌ها سرک نمی‌کشد، بلکه در میان آن‌ها زندگی می‌کند و می‌داند چرا ناراحت هستند و چرا ادامه می‌دهند. به این بخش از داستان توجه کنید:

> «جانش بیرون آمد و بچه نیامد. لایه در این درد کفاره‌ی کدام گناه کبیره را می‌پرداخت؟ تاوان کدام جرم را؟ جرم لذت زن بودن؟ همسری؟ مادری؟» (همان: ۱۶)

صحنه‌ی زایمان لایه که در همان ابتدای داستان وجود دارد، همان‌طور که شرم را از نگاه سوری می‌گیرد، پرده‌ی شرم خواننده را هم می‌درد. «شرم» پوششی است که در جامعه مانع دیدن دنیای زنان و دردها و لذت‌هایشان بوده و هست. با از بین رفتن آن، نویسنده گشایشی در داستان به سمت جهان مورد نظرش ایجاد می‌کند. داستان بسط و گسترش می‌یابد و هر شخصیت و هر روایت و هر خاطره‌ای، در ساختمان

داستان نقش خود را بازی می‌کند و روایت را پیش می‌برد.
روایت‌های کوتاه رمان هرکدام به نوبه‌ی خود ساختاری دارد و در مجموع ساختار رمان نیز نقش خود را به خوبی ایفا می‌کند؛ اما همه‌ی این روایت‌ها به سمت غم، بلاکشی و اندوه گرایش دارند. در واقع عمق داستان به سمت فضای سیاهی و تباهی پیش می‌رود:
«خروسی سوگوارانه می‌خواند. صبح غمناک سر برمی‌آورد. خورشید گفت: غصه‌ها تو این خونه داغ داغ جا عوض می‌کنه؛ این نرفته نوبت یکی دیگه است. حالا تازه سر بزرگ ماجرا زیر لاحافه.» (همان: ۱۹۲)

۳-۳-۴- نقطه‌ی اوج

هرچند رمان نقاط اوج متفاوتی دارد و رمان باغ بلور نیز با همین اوج‌های متناوب تعلیق خود را حفظ می‌کند، اما در پایان رمان یک اوج کلی و اساسی اتفاق می‌افتد که دیگر مسائل را تحت الشعاع قرار داده و به گره‌گشایی می‌انجامد. این نقطه‌ی اوج در رمان باغ بلور، با خبر زنده بودن اکبر، فرزند عالیه و مشهدی، آغاز می‌شود؛ درست زمانی که آن‌ها با تصور این‌که اکبر شهید شده، همسر او را به زور با برادرش احمد وصلت داده‌اند و این ازدواج باعث حامله شدن سوری شده و عروس و داماد هم در این زمان به مشهد رفته‌اند؛ یک اوج فوق العاده‌ی داستانی؛ دو راهی کامل و بی‌نقص و کاملاً منطقی که افراد را در هر موقعیت دچار تعلیق می‌کند. حتی نمی‌دانند چه دعایی بکنند؟ کاش زنده باشد یا شهید؟
این استرس‌ها و هیجان‌ها و گره‌افکنی‌ها در صحنه‌ی نبش قبر اکبر به اوج می‌رسد. نویسنده با نمایش دادن هرآنچه در ذهن تک‌تک شخصیت‌هایش می‌گذرد، عمق فاجعه را نشان می‌دهد و ریتم داستانی را که به آن ضرب‌آهنگ نیز می‌گوییم، به اوج می‌رساند. حتی روند روایت داستان مانند زمان کند می‌شود و مخاطب همراه شخصیت‌ها، لحظه‌های تردید را حس می‌کند.

۳-۳-۵- گره‌گشایی

گره‌گشایی داستان با پیدا شدن جنازه‌ی سالم اکبر آغاز می‌شود و بعد از آن، روایت در مسیری دیگر قرار می‌گیرد. حمید متحول می‌شود و زندگیش را در مسیری دیگر پی می‌گیرد. در دنیایی که همه چیز معنادار می‌شود، او حتی نقاشی‌هایش را هم مانند نگاهش رنگی می‌کند. احمد و مشهدی هم که به قول نویسنده به باغ بلور می‌شتابند.
می‌توان کندن قبر اشتباهی را که در داستان کارکرد تعلیقی دارد، نوعی قیاس نیز در نظر گرفت؛ به این معنا که اگر مستقیم می‌رفتند سر قبر درست و شهید را زنده می‌دیدند، روایت شکلی فانتزی و دور از باور به خود می‌گرفت، اما با دیدن جنازه‌ی اشتباهی و ناخودآگاه فرار کردنِ همه از آن، در واقع روایت، مرگ‌های عادی و هولناک و لجنی بودن آن را به تصویر می‌کشد. سپس شهید با بوی بهشتی و سلامت جسم خویش رخ می‌نماید تا حداکثر تأثیرگذاری را داشته باشد.
جنازه‌ی سالم شهید، معجزه‌ی اول داستان است که همه‌ی گره‌های داستان را به سمت ایدئولوژی دینی

و ماورایی پیش می‌برد و جالب آن‌که روایت با قدرت خویش آن را کاملاً باورکردنی و واقعی می‌نماید؛ چیزی که در کمتر رمانی با این موضوعات دیده می‌شود.

۳-۳-۶- پایان بندی

در پایان داستان دو اتفاق می‌افتد: یکی خوب و یکی با فرجامی نامعلوم. اتفاق خوب معجزه‌ی دوم قصه است؛ همان جوشیدن شیر از سینه‌ی عالیه. عالیه که در حقیقت زنی بسیار صبور است و در رمان به عنوان یک زن حرّاف و ناشکر تصویر می‌شود، خود محور معجزه‌ی دوم است تا راه هرگونه تردید بسته شود. کودکی که فرزند شهید است هم گرسنه نمی‌ماند و خدای او رزقش را به شیوه‌ای باورپذیر اما اعجاب برانگیز و خاص به او تقدیم می‌کند. این اتفاق فضای خانواده‌ی ماتم زده‌ی شهدا را به وجد می‌آورد و بار دیگر ـ پس از رؤیت جنازه‌ی سالم شهید ـ امید را در رگ‌های این خانواده به جریان می‌اندازد.
اما اتفاق بد پایانی، بازگشتن خورشید با بخت شومش است که لایه را با خود به مشهد می‌برد. هرچند با دیدی خوش‌بینانه می‌توان این اتفاق را هم راهی نو در مقابل لایه دید، اما سابقه‌ی خورشید نشان نمی‌دهد که او خیری برای کسی ـ خصوصاً لایه ـ داشته باشد. فضای داستان هم خوش‌بین بودن را نمی‌پسندد. در نتیجه می‌توان آینده‌ای سیاه را برای لایه فرض کرد که البته روایت به خودی خود پایان را در این بخش باز می‌گذارد و قضاوت نمی‌کند؛ اما این قضاوت نباید زیاد هم سخت باشد.
به طور کلی می‌توان پایان بندی داستان را امیدوار کننده با اندکی دلهره از آینده تحلیل کرد و یک پایان نیمه باز را در آن دید که همه چیز تمام نمی‌شود و بعضی چیزها هم خوب تمام می‌شوند. اما خانواده‌های شهدا که تا پایان داستان در بدبختی و از آن بدتر در تنهایی دست و پا می‌زنند، در پایان رمان وجود خدا را در زندگی خویش حس می‌کنند. این امر را می‌توان شروع یک دوره‌ی خوش‌بختی در نظر گرفت، به شرط آن که این داستانِ ایدئولوگ توانسته باشد منطق موجود بین حوادث خود را به مخاطب بقبولاند.
هرچند در جریان داستان شکلی از تردید جریان دارد، اما نهایتاً همه چیز به نفع مانی‌فست نویسنده تمام می‌شود. این ساختار در روایت‌های خرد داستان نیز وجود دارد. در هر اتفاق، هرخبر بد، هر بدبختی و هر مسأله و گره کوچک هم به نوبه‌ی خود به نفع ایدئولوژی تمام می‌شود. به عنوان مثال آن‌جا که حمید نقاشی خود از اسب امام حسین (ع) را نشان می‌دهد، ابتدا به اسب و صاحب آن نادانسته توهین‌هایی می‌شود. اگر این توهین‌ها بدون ادامه‌ی اتفاقاتش به تنهایی در داستان بود، آن را به یک رمان ضد دین تبدیل می‌کرد، اما زمانی که حمید اسب را معرفی می‌کند و صاحبش را، همین نقاشی مقدس می‌شود و سر خاک شهید می‌رود و خانواده آن را با رفتارهایشان، به شیوه‌ی خود تقدیس می‌کنند.
هم‌چنین وقتی که خورشید زندگی خویش را روایت می‌کند، یک واحد کوچک از داستان وجود دارد. باز هر روایت جزئی درون آن نیز ساختاری مشابه دارد. از این نگاه، ساختار روایت داستان شکلی شبیه واحدهای کوچک تشکیل دهنده‌ی خود دارد و این تراز بودن ساختار واحدهای کوچک با کل رمان، یک ویژگی مثبت و تأثیرگذار در روایت داستان محسوب می‌شود که در نمونه‌های دیگر داستان جنگ کمتر مشاهده می‌شود و یا اصلاً دیده نمی‌شود.

۳-۳-۷- زاویه‌ی دید

راوی داستان دانای کل نامحدود است، آن‌گونه که از گذشته و آینده و ذهن افراد با تمام جزئیات باخبر است. این نکته نقطه‌ی ضعف رمان محسوب می‌شود. البته این رمان به شدت ذهنی است و سعی دارد اعماق روح افراد را بشکافد و از این طریق حرفش را بزند، اما وقفه در روایت به هر نحوی که باشد، به ساختمان داستان لطمه وارد می‌کند. به این بخش از داستان توجه کنید:

> احمد می‌اندیشید که پس آن همه تشویش‌ها بی مورد نبوده است. سوری دوباره چادر از احمد به سر می‌کشید و از او رو می‌گرفت. این دو که به خطبه‌ای حلال شده بودند و به خبری حرام، از جلوی هم می‌گریختند. احمد دوباره همان احمدی است که از جبهه آمده؛ خجالتی، کم‌رو. سوری، همان‌که تازه شوهرش شهید شده بود، گیج و منگ. (همان: ۱۹۴)

راوی دانای کل باعث شده همه چیز «صفت» بیابد. در واقع نویسنده در نگاه رئالیستی خود افراط کرده و به نوعی از زشت نمایی افراطی رسیده است. دانای کل نه تنها از آنچه در ذهن‌ها می‌گذرد آگاه است، بلکه اصرار خاصی به روایت آن‌ها نیز دارد. راوی خاطرات همه را در ذهنشان می‌خواند، خصوصاً لایه که انگار با خاطرات خود خط روایتی دیگر را موازی داستان پیش می‌برد. البته این آگاهی با یک روش خاص به کار می‌رود، به این صورت که لایه هرگاه خود خاطرات را به صورت دایره‌وار به یاد می‌آورد، در داستان نیز به همان صورت روایت می‌شود. نوعی ذهن خوانی مطلق که البته از ویژگی‌های داستان‌های ذهنی است؛ مثلاً وقتی که لایه از درد زایمان به رؤیا پناه می‌برد و ذات زن بودن خویش را مرور می‌کند، راوی هم همگام با او این افکار و سرزنشِ خویشتن را مرور می‌کند و همراه او به خاطرات شیرین کودکی می‌رود و آخرین لذت‌های واقعی زندگی یک زن را در زمان کودکی به تصویر می‌کشد؛ داستان دزدیدن بره‌ی تازه به دنیا آمده که پایانش به تمرینِ مادری و تقویت زنانگی سنتی در همان کودکی ختم می‌شود. در روایت نیز درد مکیده شدن سینه‌ی لایه‌ی دختر با درد زایمان تلفیق شده و روایت دوباره به داستان اصلی و «حال» داستان برمی‌گردد؛ اتفاقی که در ذهن لایه هم افتاده و او با درد مشابه در رؤیای خویش از خلسه‌ی عرفانی درد زایمان بیرون می‌آید.

گفتنی است دانای کل داستان به لایه محدود نمی‌شود. هرکدام از زن‌های داستان در بخشی از روایت به مرور خاطرات در ذهن خویش می‌پردازند که راوی هم آن‌ها را بیان می‌کند. ناگفته نماند که زاویه‌ی دید در خط روایت داستان می‌شکند. به این شکل که هر یک از زن‌های داستان به طور جداگانه و به بهانه‌ای، قصه‌ی زندگی خود را از زبان خود روایت می‌کنند؛ روایتی که مانند روایت ذهنیشان صادقانه و بی‌طرف نیست و دقیقاً مصداق قصه تعریف کردن‌های زنانه است؛ مانند روایت سوری از زندگی خویش (همان: ۳۸) و روایت خورشید (همان: ۱۲۶ ـ ۱۵۲) که تا پایان فصل نیز ادامه می‌یابد و می‌توان آن را نوعی جهش در زاویه‌ی دید و تغییر راوی از دانای کل به اول شخص دانست.

متأسفانه حرف‌های توصیفی این راوی در تمام رگ‌های داستان جریان دارد و بعضی صفحات به شدت شکل متن ادبی به خود می‌گیرند که این مسأله نیز جزء مهم‌ترین ضعف‌های رمان باغ بلور به شمار می‌آید.

۳-۳-۸- راوی

همان‌طور که در بحث زاویه‌ی دید گفته شد، راوی داستان دانای کل است، نه یکی از شخصیت‌ها؛ بنابراین بر همه چیز اشراف دارد و حالتی خداگونه در آن مشهود است؛ به جز قسمت‌هایی که زاویه‌ی دید به اول شخص تغییر می‌یابد و یکی از شخصیت‌های رمان راوی داستان زندگی خویش شده و سیر قصه را به دست می‌گیرد. آن زمان شخصیت مورد نظر بر اساس قضاوت‌های ساده و گاهی احمقانه‌ی خود و کاملاً به نفع خودش همه چیز را تعریف می‌کند. با این نوع روایت نویسنده از لحن و واژه‌های شخصیت مورد نظر نیز برای معرفی شخصیت و دیدگاهش استفاده می‌نماید. این یکی از تکنیک‌های فوق العاده مؤثر در داستان‌نویسی است که این رمان به خوبی از آن بهره گرفته.

۳-۳-۹- ضرب‌آهنگ

ضرب‌آهنگ داستان باغ بلور به طور کلی کُند است، زیرا روایت لحظه‌های ملالت و شکافتن اعماق دردها و رنج‌های اجتماعی به خودی خود ریتم کندی را می‌طلبد.؛ البته جایی که خبری جدید به گوش‌ها می‌رسد و یا اتفاقی می‌خواهد مسیر روایت را در ورطه‌ی دیگری به جریان بیندازد، ریتم و ضرب افزایش می‌یابد و سرعت روایت زیاد می‌شود.

در مجموع می‌توان گفت در داستان باغ بلور، وقتی که روایت مربوط به حوادث بیرونی و محیطی است، ضرب‌آهنگ بالاتری دارد و زمانی که روایت درونی می‌شود و همه چیز در حدیث نفس شخصیت‌های داستانی نقل می‌شود، ضرب‌آهنگ کُندی دارد. یکی دیگر از نکات درباره‌ی ضرب‌آهنگ داستان، شروع و پایان فصل‌هاست. تغییر فصل‌ها در داستان به دو دلیل اتفاق می‌افتد: یکی جهش مکانی است؛ مثلاً روایت می‌خواهد از این خانه به آن خانه انتقال یابد، یا از خانه به عروسی؛ دوم، ورود اتفاقات تنش‌زا و نقاط عطف در داستان؛ مثلاً مرگ قربانعلی، یا خبر زنده بودن اکبر یا شهادت مشهدی و احمد.

این مسأله ضرب‌آهنگ داستان را در حد مقبولی نگاه می‌دارد، چرا که واگویه‌های طولانی داستان آن را ملال‌آور و آرام جلوه می‌دهد و اگر همین قطع و وصل‌های هوشمندانه‌ی فصل‌ها نبود، داستان جذابیت و تداوم خویش را از دست می‌داد. این ساخت در روایت عروسی ابتدای داستان که زن‌ها به آن دعوت می‌شوند، به خوبی نمایان است. جریان آرام اتفاقات در عروسی، واگویه‌های درونی لایه و حرف‌های راوی از ذهن شخصیت‌ها و دیالوگ‌های بیرونی بین شخصیت‌ها نهایتاً به اتفاق صاعقه‌وار پایان عروسی می‌انجامد. شاید این بخش قوی‌ترین خرده روایت داستان باغ بلور باشد که مخاطب را شوکه می‌کند و او را در جریان سیر داستان نگه می‌دارد. فریادهای پایان عروسی و خراب شدن کاخِ مجللِ آن همه ظاهرسازی که به نظر راوی خلاف نیاز آن روزگار جنگ بود، در پایان این خرده روایت اتفاق می‌افتد. در ضمنِ این پایان بندی ایدئولوژیک، ضرب‌آهنگ داستان نیز به خوبی افزایش می‌یابد و روند خود را متعادل پی می‌گیرد.

همان‌طور که گفتیم، شخصیت‌ها ـ خصوصاً زن‌هاـ در زمان‌هایی که دچار یادآوری خاطرات می‌شوند، به

صورت ذهنی داستان زندگی خود را تعریف می‌کنند. در قسمت‌هایی که واگویه‌های ذهنی شخصیت‌ها بیان می‌شود، ریتم داستان به شدت کند می‌شود و گاهی نویسنده مشغول نوشتن بیانیه‌ی فکری خود می‌شود و داستان را فراموش می‌کند. متأسفانه این یکی از ضعف‌های داستان است، اما نثر ادبی قوی این رمان بسیاری از این ایرادها را پوشانده است.

۳-۳-۱۰- لایه‌های داستان

باغ بلور فقط یک گزارش زندگی نیست. در پشت ظاهر روایی این داستان سمبل‌ها و رمزها و گاهی تمثیل ظریفی پنهان است که فهمیدن آن جز با تجزیه‌ی ساختار داستانی اثر ممکن نیست.
داستان با صحنه‌ی زایمان لایه آغاز می‌شود و این یعنی وجه تمایز زن و مرد؛ چیزی که مردها حتی توانایی درکش را هم ندارند. پایان داستان با جوشیدن معجزه آسای شیر در سینه‌های عالیه پایان می‌پذیرد و معجزه چیزی بود که مخاطب در فضای تیره‌ی خانواده‌های شهدا به آن احتیاج داشت تا در داستان تعادل برقرار شود و داستان تک بعدی ادامه پیدا نکند. خود نام «لایه» تأکیدی است بر این‌که آنچه در بطن داستان می‌گذرد مهم است نه ظاهر آن. لایه خیری از هیچ مردی نمی‌بیند، اما جامعه همیشه او را به عنوان یک بیوه زن به سطل زباله‌ای پرت می‌کند و آن مردها را ارج می‌نهد. اما کدام مسیر برای سعادت سخت‌تر است؟ لایه خود هم از این‌که کار و تحمل او بزرگ و ارزشمند هست یا نه مطمئن نیست.
نگاهی کلی‌تر به داستان، لایه‌ی بسیار زیبایی را از اندیشه‌ها و ایده‌ی داستان روشن می‌کند. این درخواست کنندگان «عدالت اجتماعی» در جایی ساکن هستند که پیش از انقلاب هم همان‌جا قرار داشتند و الان فقط کرایه نمی‌پردازند. آن‌ها نه در ساختمان اصلی که در اتاق‌های متعلق به مستخدمان ساکنند. آن‌ها همیشه از صدای در می‌ترسند؛ از این‌که صاحب‌خانه بیاید و در غیاب مردهای خانه بیرونشان کند. مردها به جنگ رفته‌اند و کسی سنگر خانه‌ها را حفظ نمی‌کند. شاید این نگاه شباهت زیادی به نگاه روشن‌فکران آن زمان به انقلاب داشته باشد، اما ژرف اندیشی نویسنده به باورهای مذهبی و پرداخت قوت و ضعف آن‌ها، نگاه او را تبدیل به نگاهی منصفانه کرده است. برای همین شخصیت‌ها فرشته‌های زمینی نیستند و مانند همه‌ی انسان‌ها در بلایا گرفتار می‌شوند و امتحان پس می‌دهند.
لایه‌ی دیگری از داستان که با قطع و وصل همراه است، طعن و طنزهای تلخ موجود در آن می‌باشد. روایتی سیاه از جمله‌هایی که در اثر روند طبیعی روایت به وجود می‌آیند، اما به تنهایی شعارهای مهمی هستند. آن‌ها تلنگری به مخاطب می‌زنند و او را به قضاوت فرا می‌خوانند. این جمله‌ها هر از چندگاهی سر بر می‌آورند؛ گاهی در بازی بچه‌ها که مفاهیم را نمی‌فهمند و به راحتی با آن‌ها بازی می‌کنند؛ گاهی در دعوای بزرگ‌ترها و از بین رفتن شرم؛ گاهی در شرایط نامتعادل شدن موقعیت داستانی و .... مثلاً احمد که بعداً در داستان شهید می‌شود، به خاطر نداشتن تصدیق شلاق می‌خورد! انگار جامعه آن‌قدر سالم است و آن‌قدر آدم معصوم داخل آن وجود دارد که احمد به علت موتورسواری بی‌تصدیق باید ادب شود. یا در حرف‌هایی که بین زن‌ها در عروسی نقل می‌شود:

> خاله ملیحه گفت: می‌ترسی که چی؟ عقب نمی‌مونند. در میخانه ببستند خدایا مددی. در تزویر و ریا بگشادند. به هر دونه موی صورت این مردها هزار تا شیطون تاب می‌خوره. حالا قبضه قبضه از این تاب‌ها گذاشتند. جنگل مولا. بیشترشون منتظر یک فتوا هستند که بیوه زیاده دوتا زن بگیرید. تا اونا بریزند چهارتا چهارتاشو بگیرند. این ریشی هم که می‌بینی برای خیلی‌ها مده، جای کروات دیروزشونو گرفته. (همان: ۶۸)

و یا در عزای مشهدی و احمد:

> «ختم را در مسجد گذاشتند. قاری‌ها دهان به دهان خواندند و کسی که جزوه‌های قرآن و رحل‌ها را پخش می‌کرد، دم به دم فاتحه می‌گفت و حاضران فاتحه‌ها را خواندند: به همه چیز.» (همان: ۲۳۷)

این طعنه‌ها و طنزهایی که زیاد هم خنده دار نیستند، به روایت کمک می‌کنند تا از بالا به مسائل بنگرد و خود غرق تلخی‌های داستان نشود. این روش در داستان‌های پست مدرن به همین دلیل استفاده می‌شود تا با نگاهی فراداستانی همه چیز مورد بررسی قرار گیرد، نه این‌که مانند آثار رمانتیک مخاطب غرق احساسات غم و شادی متن داستان شده و نتواند از فکر کردن برای تحلیل استفاده کند. لایه‌ی طنز داستان باغ بلور می‌توانست قوی‌تر از این‌ها باشد، اما همین مقدار هم که هست، به میزان زیادی به هدف مورد نظر نزدیک شده و انتظارات را از نویسنده‌ی داستان برآورده می‌کند.

۳-۳-۱۱- شخصیت‌ها و موقعیت‌ها

در این اثر زن‌ها محورهای اصلی داستانند. مردها یا شهید شده‌اند و جانبازند و یا مثل کریم وحشتناک. کریم با زن یک شهید ازدواج می‌کند تا با وامی‌که از بنیاد شهید می‌گیرد، وانت بخرد. او بعد از خرید وات لایه را ترک می‌کند.

در این داستان زن‌ها در سه موقعیت مورد بررسی قرار می‌گیرند:

الف- حمام زایمان: تا دنیای کوچکشان را به خواننده نشان بدهند.

ب- عروسی: تا جهان بیمارگونه‌شان را به تصویر بکشند.

ج- عزاداری: مردها شهید شده‌اند و به باغ بلور رسیده‌اند و حالا زن‌ها می‌مانند که راه رستگاریشان بسته است.

مردها هر کار که می‌خواهند می‌کنند. آن‌ها یا خوش‌بخت می‌شوند یا سعادتمند؛ اما زن‌ها یا بدبخت می‌شوند یا زجر می‌کشند. هر چند شخصیت‌های این داستان تیپ نیستند، اما ابعاد مختلف نوع خود در جامعه هستند. تفاوت زیادی بین زن‌های جوان داستان و نگاهشان نیست. مردها هم که اصلاً در این رمان کورند.

به هر روی این زنان هستند که در کنار مردان خویش هویت می‌یابند. ملیحه هویت خویش را از همسر جانبازش کسب می‌کند. می‌توان پرسید که مخمل‌باف چرا همه‌ی زنان رمانش را وابسته به مردان نشان داده است. وابستگی به مرد در فرهنگ ایرانی برای زن امری مذموم نیست، ولی اصرار مخمل‌باف شاید به این دلیل باشد که کتاب تقدیم به زنان مظلوم این دیار شده است. (عسگری حسنک‌لو، ۱۳۸۵: ۲۳۶)
همان‌طور که درون‌مایه‌ی داستان هم به وضوح نشان می‌دهد، در روایت همه چیز علیه زن تصویر می‌شود تا در واقع با نگاهی هنری از زن دفاع شود. البته می‌توان تا حدودی دغدغه‌ی نویسنده را در آن سال‌ها درک کرد، از آن جهت که حتی سال‌های بعد از جنگ نیز این بخش از قهرمانان خاموش مقاومت فراموش شده بودند.
اما اگر از بحث کم‌رنگ بودن حضور مردها و منفی بودن همان مقدار کم حضورشان بگذریم، نکته‌ی قابل ذکر دیگر در شخصیت پردازی‌های این داستان این است که سهم اکثر شخصیت‌ها در پیش‌برد داستان برابر است. حتی لایه که ظاهراً شخصیت اصلی است، در ادامه از داستان کنار می‌رود و بقیه هر کدام می‌آیند و تا جایی که نیاز هست در روند حوادث سهیم می‌شوند و می‌روند. انگار ویژگی‌های هر شخصیت تکه‌ای از پازل روایت داستان است که باید آن را کامل کند.
اما هرکدام از شخصیت‌های داستان دارای ویژگی‌ها و موقعیت‌هایی هستند که در مواجهه با اتفاقات داستانی معنای داستانی می‌یابند و در پیشرفت روایت کمک می‌کنند. بهتر است شخصیت‌های هر گروه در داستان به صورت جدا بررسی شوند.

• کودکان: در این داستان فرزندان شخصیت‌ها نیز هرچند در حاشیه‌اند، اما در داستان سهیم هستند. آن‌ها همیشه خود را بروز می‌دهند، دردسر می‌سازند، عامل هیجان می‌شوند و یا هر چیز دیگر را که برای یک شخصیت در رمان لازم است، انجام می‌دهند. گاهی هم آن‌ها فقط آینه‌هایی هستند که شخصیت‌های بزرگ‌سال ـ خصوصاً زن‌ها ـ کودکی خود و آرزوهای دست نیافته‌شان را در آن تماشا می‌کنند.
کارکرد داستانی دیگر این کودکان، کاستن از فضای به شدت تلخ و سیاه رمان است. آن‌ها در هر وضعیتی شادابند و با دردسرهایشان اوضاع را از کرختی بیرون می‌آورند. آن‌ها با وجود زمینه‌های سخت و سیاهی مانند جنگ و فقر و بی‌سر و سامانی و یتیمی، مانند هر کودکی بازی می‌کنند و بی‌خیالند و دردها را درک نمی‌کنند. آن‌ها بالقوه انسان‌های بدبختی هستند، اما از فرصت بالفعل نشدن این سیاه‌کامی کمال استفاده را می‌کنند و با این خوش‌بختی و خوشحالی کاذب و موقتی، داستان را از حال و هوای ساکن و سیاهش خارج می‌نمایند.
بحث دیگر درباره‌ی کودکان، استفاده‌ای است که نویسنـــــده از بعضی بازی‌های آن‌ها می‌کند. در روایت داستان دو کارکرد در بازی بچه‌ها مشاهده می‌شود:
الف- نحوه‌ی یادگیری بچه‌ها از فرهنگ جامعه و نمایش دادن نحوه‌ی تأثیرپذیری غیرمستقیم شخصیت‌ها و افکار آن‌ها. کودکان همه چیز را از زندگی سیاه بزرگ‌ترها یاد می‌گیرند و حتی در بازی‌هایشان، رنج کشیدن و تحمل کردن بدبختی را تجربه می‌کنند.

ب- نویسنده بعضی از طعن و طنزهای تلخ ایدئولوژیک را نسبت به فرهنگ، با بازی بچه‌ها بیان می‌کند و با زبان معصوم و ظاهراً نادان آن‌ها همه چیز را به تمسخر می‌گیرد؛ مثلاً آن‌جا که ادای عروسی کردن را در می‌آورند یا ادای عزا را. یا جایی که حتی در بازی هم پسر به خود حق می‌دهد ظلم کند و همه به دختر می‌فهمانند که حق مرد ظلم جنسیتی است و تکلیف زن تحمل. (مخمل‌باف، ۱۳۷۴: ۵۲) سؤال‌های ظاهراً پیش و پا افتاده‌ی بچه‌ها عمیق‌ترین مفاهیم را بیرون می‌کشد و بزرگ‌ترها را مستأصل می‌کند: «شهید شده یعنی چی شده؟». حتی نگاه بچه‌ها به مفاهیمی که بزرگ‌ترها در آن سرگردانند، اما به روی خود نمی‌آورند؛ مثل گفتنِ «آقا چلاقه» به جانباز.

• لایه، ساره، سلمان و ستاره: لایه را می‌توان شخصیت محوری داستان دانست. او همراه فرزندانش سخت‌ترین بلاها را در داستان متحمل می‌شود و در پایان هم روایت داستان او را به دست خورشید- با آن شخصیتش شومش- می‌سپارد و آینده‌ای نامعلوم را برایش رقم می‌زند. ساره، کودکی لایه را مقابل چشمانش به تصویر می‌کشد و سلمان بلاکشیدن فرزند شهید را. او بیش از هرکسی از بی‌پدری ضربه می‌خورد. کریم هم که چهره‌ی نامرد و وحشتناک داستان است، سمبل تمام نامردهایی است که تا سال‌های سال، از خون شهید و حتی از خانواده‌ی او در راه منافع شخصی خود تمتع می‌جویند.
لایه حتی فرصت گله کردن از خورشید را نمی‌یابد که به او بگوید چرا کریم را سر راهش قرار داده، چرا که همان زمان قربانعلی، شوهر خورشید، می‌میرد. او حتی از مشهدی و عالیه که این ازدواج را جور کردند، نمی‌تواند گله کند، چون آن‌ها خود در گردابی دیگر گرفتار می‌شوند.

• مشهدی، عالیه، سوری و احمد: مشهدی به نظر همان انسان کامل داستان است. هرچند عیب‌ها و ایرادهایی هم دارد، اما شدت رئالیستی بودن داستان باعث شده کمال انسانی هم در داستان رئالیستی باشد. مشهدی آدم بسیار خوش‌دل و صادقی است. هرجا که در توانش باشد کمک می‌کند و حتی گاهی به عنوان فرشته‌ی نجات ظاهر می‌شود. او کودکان را دوست دارد و از آن‌ها حمایت می‌کند و تقریباً تنها مرد سالم و درست این خانه است.
هرچند او در ازدواج سیاه بخت کننده‌ی لایه نقش دارد، اما نیت او از این ازدواج و نیز وصلت دادن پسر دومش با زن پسر شهیدش، کاملاً خیر است و در واقع نویسنده، بهترین راه حل ممکن را از طرف او ارائه می‌دهد؛ اما اوضاع بسیار فاجعه آمیزتر از آن است که با این راه حل‌ها زخمی بهبود یابد. حتی این مسائل اوضاع را پیچیده‌تر و بغرنج‌تر می‌کند. اما مشهدی که به خاطر پدر شهید بودن برای خود شأنی بالا قائل است، همیشه در اتفاقات موضع بدون خودخواهی را پیش می‌گیرد و سرانجام نیز به خیال خود جای پسرش به جبهه می‌رود و به شهادت می‌رسد.
این خانواده داغ دیده‌ترین خانواده‌ی داستان محسوب می‌شود. شهادت دو پسر و مرد خانواده حتی حالِ عزاداری برای آنان باقی نمی‌گذارد. در پایان داستان، اوضاع عجیب و غریب و معجزه آسایی برای آنان پیش می‌آید.
عالیه که همیشه شخصیتی نه چندان دلچسب از خود بروز می‌دهد، نقطه‌ی مقابل مشهدی قرار می‌گیرد

و در مقابل دریایی از درک و حمایت و دیگرخواهی مشهدی، یکپارچه خودخواهی است و شاید همین موقعیتی می‌شود برای مشهدی که با حمایت از عروس مظلومش، سوری، خود را به مخاطب نشان بدهد و بفهماند که چه آدم مثبتی است. او تنها مرد سلامتِ داستان است که همراه با روایت جریان دارد و واگویه‌های او مانند زنان داستان نقل می‌شود و تصمیماتش در جریان داستان تأثیرگذار است.
سوری هم شخصیت زن مثبت داستان است؛ قهرمان زن قصه. در واقع همان لایه است به اضافه‌ی باسوادی. همین ویژگی برای او درک و شعور بالاتری به ارمغان می آورد، تا جایی که صبر در رفتار او بیش‌تر از دیگر زن‌ها مشاهده می‌شود و او با وجود مظلومیت، برعکس لایه عقده‌ها و عصبانیت‌های خود را سر بچه‌هایش خالی نمی‌کند. او از مادر شوهرش متنفر نیست و از شهادت همسرش هم پشیمان نشده، اما از همه‌ی این قضایا به شدت ضربه می‌خورد. حتی وقتی بدون اختیار خودش با احمد، برادر شوهر شهیدش، وصلت می‌کند، باز سازگار می‌شود و حتی کمی خوش‌بختی را حس می‌کند. البته باز اتفاقات او را از این خوش‌بختی پرت می‌کنند و با دیدن جنازه‌ی سالم همسر، او کاملاً از یک شخصیت سالم فاصله می‌گیرد. او در تمام داستان با صبر، گذشت و بینش، از دیگر زنان متمایز می‌شود و به نظر قهرمان مؤنثی است که توسط نویسنده در آن فضای خاص ارائه می‌شود.

• خورشید و قربانعلی: خورشید یکی از نقش‌های منفی رمان است و بار رذالت‌های زیادی از داستان را به تنهایی به دوش می‌کشد. او عامل بدبختی و فلاکت لایه است و در واقع زنی هرزه بیش نیست که البته هرزگی او شکلی مشروع (صیغه) دارد. این شخصیت بهانه‌ای می‌شود که نویسنده ذهن و خاطره‌ی فلاکت‌بار نوعی دیگر از زنان را نیز روایت کند تا مجموعه‌ی زنان سیاه بخت قصه کامل شود.
خورشید در چند صفحه‌ای که در حال روایت کردن زندگی خود است، در داستان غوغا می‌کند. همان‌طور که گفتیم، واحدهای کوچک روایت در این داستان ساختاری مشابه کل روایت دارند. فصلی را که خورشید برای لایه روایت می‌کند، می‌توان در ساخت، مشابه روایت کلی دانست. حتی شاید بتوان ادعا کرد این قسمت یک ماکت یا یک طرح از کل داستان است، خصوصاً این‌که تمام حرف‌های لایه‌ی دوم داستان در همین بخش به صورت یکپارچه و در یک فصل گفته می‌شود.
روایت خورشید از مردهای زندگیش و قیاس آن‌ها با هم، شبیه روایت یک روسپی از مردهاست؛ فقط خورشید خود را فردی مذهبی می‌داند و همه‌ی این روایت‌ها را مشروع جلوه می‌دهد (و شاید هم مشروع می‌داند). او فردی با لقب «حاجی حمله‌دار» را از دیگر مردانش متمایز می‌نماید و با شوق از مزیت‌های او تعریف می‌کند. مخاطب به راحتی می‌تواند از همین روایتِ ناقص هم پلشتی روح این مرد را تشخیص دهد، اما توجیه‌گری و علاقه نشان دادن خورشید در مورد کارهای حاجی ممکن است مخاطب را متعجب کند. در واقع این نحوه‌ی توجیه‌گری بسیار مشابه توجیه مردم عامی نسبت به فرهنگ غلط خودشان و دیگران است.
شخصیت مهم دیگر که در صفحات این داستان مخفی شده، روزنامه نگاری است که خورشید را صیغه می‌کند و از او مطلب‌های پرطرفدار می‌نویسد. این شخصیت جای تأمل بسیاری دارد. از یک طرف مانند دیگر مردها بی‌تفاوت از کنار شخصیت زن صیغه‌ای داستان نمی‌گذرد، و از طرف دیگر او هم زن را برای

منافعی می‌خواهد و زمانی که استفاده‌ی او تمام شد، او را کنار می‌اندازد.
خورشید، کلفت ارباب خانه ی داستان است و از قرار معلوم مأموریت دارد خانه را در مدت زمان مصادره شدن برای ارباب پیشین حفظ کند و گاهی پیغام‌هایی را نیز از طرف او به ساکنان خانه برساند. او هر جا که دستش می‌رسد و به هرکس که می‌تواند زخم می‌زند و در کل هیچ خیری قرار نیست از او به شخصیت‌های داستان برسد. او یکی از ضد قهرمان‌هاست. این جمله‌ی انسان کاملِ داستان یعنی مشهدی، نشان دهنده‌ی همه چیز درباره‌ی اوست:
«کلفتو جون به جونش کنی، کلفته! ببین چطور از اون ساختمون دربسته و حیاط مواظبت می‌کنه. عالیه که گفته هنوز از اون یارو مواجب می‌گیره این‌جا رو بپاد برای روز مبادا.» (باغ بلور: ۴۵)
قربانعلی، شوهر خورشید هم یک تریاکی است و کیسه‌ی بوکسی برای غیبت‌ها و اتهام‌ها. تنها نقش پررنگ او در داستان این است که می‌میرد! مردن او روند روایت را عوض می‌کند، چون دقیقاً زمانی اتفاق می‌افتد که لایه می‌خواهد تقاص زندگی تباه شده‌اش را از خورشید بگیرد.

• حمید و ملیحه: این دو زوجی هستند که بارها در داستان به لیلی و مجنون تشبیه می‌شوند و یک سعادت نسبی را در پایان داستان به دست می‌آورند. حمید جانباز جنگ است که با افسردگی آن دست و پنجه نرم می‌کند. او بعد از مشهدی بیش‌ترین تأثیر را نسبت به دیگر مردهای داستان دارد. او شخصیت سالمی دارد و شبیه به قهرمان مذکر داستان عمل می‌کند. به همه چیز می‌اندیشد و به حق هم فکر می‌کند. او حتی با تمام عشقی که نسبت به ملیحه دارد، از ترحم او و همین‌طور دلسوزی دیگران می‌گریزد. او مرد بودن خود را حفظ می‌کند، حتی با وجود آن‌که بخشی از وجودش را از دست داده است. آسیب جنگ او را بیش‌تر از شهدا سوزانده؛ به تعبیر ذهن خودش، او با هر نگاه می‌میرد.
ملیحه، فرشته‌ای است که زندگی با یک جانباز را می‌پذیرد و سعی می‌کند بدون ترحم به او زندگی را به کام خود و همسرش شیرین کند، اما ترحم و دلسوزی خود به خود به وجود می‌آید. او اجر زن‌های بلاکش داستان را به اوج می‌رساند و با نگهداری و زندگی با یک جانباز این چرخه را به تکامل می‌رساند:

> عکس امام با پیراهن و زیرشلواری، راست و درست ایستاده بود و به او لبخند می‌زد: آفرین، آفرین به شما جوان‌ها که به ازدواج هم درآمدید! من دلم از این همه ایثار مالامال از شوق می‌شود. ای کاش من هم .... تو را می‌گوید ملیحه نه مرا. این صلوات‌ها، این دعاها برای توست ملیحه که حاضر شده‌ای از خوش‌بختیت، از جوانیت، از سعادتت بگذری و یک عمر خودت را چون گلیم مسجد وقف یک جوان از دست رفته بکنی، به پایش بایستی، پرستار موظف بی‌جیره و مواجبش باشی. در عوض پنجاه سال بعد بهشت از آن تو. آن‌جا هم زن‌ها زن شوهرانشان هستند؟ مقام تو حتی ملیحه از من هم بالاتر است. من از پایم گذشته‌ام و تو را به دست آورده‌ام. تو از خودت گذشته‌ای و چیزی به دست نیاورده‌ای. بدتر او را به دست آورده‌ای؛ وبال گردن. آفرین به تو زینب؛ آفرین بلاکش دوران! (همان: ۱۷۹)

این حرف‌ها درگیری‌های ذهنی شخصیت است و با میزانی تردید بیان می‌شود، اما در بطن آن ستایش و تجلیلی زیبا است که حتی با وجود لحن طعنِ بعضی جملات، مخفی نمی‌ماند.
ملیحه ذاتاً مادر است، اما همسر جانبازش توانایی بچه‌دار شدن ندارد. در پایان داستان بعد از تحول روحی حمید، آن‌ها با آوردن بچه‌ای آسیب دیده از جنگ، رنگ تازه‌ای به زندگی خود می‌دهند. این بچه مانند خودِ قبلی آن‌هاست؛ ساکت و بی‌تفاوت! اما آن‌ها با تماشای این کودک می‌فهمند که آسیب دیدن دلیل خوبی برای بی‌احساس بودن نیست.
زندگی این زوج در داستان، نماد عشق واقعی از نگاه نویسنده است. آن‌ها در تمام داستان با افسردگی‌هایشان دست و پنجه نرم می‌کنند، اما با نشانه‌هایی که در مسیر زندگی خود می‌بینند، راه را برعکس لایه پیدا می‌کنند و به سعادت مادی و روحی نیز می‌رسند.

۳-۳-۱۲- عنوان رمان

عنوان داستان به معنی محل معنوی شهدا بعد از شهادت است. باغ بلور ترکیبی زیباست که ابهامی هنری در آن نهفته است. عالیه در میان حرف‌های هذیان‌واری که بعد از سوگ سنگین خانواده‌اش می‌گوید، این کلمه را به کار می‌برد:
« بچه‌هام شهید شدن، ولی میان. رفتن باغ بلور. اگه بیان پدرتو در میارن خورشید ... .» (همان: ۲۴۳)
منتقدان ادبی هم همین تعبیر را به کار می‌برند که مردها به سوی باغ بلور شتافته‌اند و زن‌ها مانده‌اند و این دنیایی که شباهتی به آن باغ ندارد. در واقع عنوان داستان نیز دارای طعن و کنایه است، زیرا عنوان داستان چیزی است که در داستان نیست! خلأ عنوان، داستان را به وجود آورده است:
«رفتید؟ همین؟ اومدید وظیفه‌تون رو انجام بدین؟ قبول باشه. خوش آمدید. برین. بچه‌ها رو من بزرگ می‌کنم. زنش رو من نگه می‌دارم. خوش اومدید همگی. خوش باشید.» (همان: ۲۳۹)
این مسأله به کنایه در جاهای دیگر داستان چه به صورت روایت از ذهن شخصیت‌ها و چه به عنوان حدیث نفسشان تکرار می‌شود. در واقع باغ بلور روایت جاماندگان از باغ بلور است؛ روایت بازماندگان جنگ.

۳-۳-۱۳- داستان و سبک ادبی

این داستان به شیوه‌ی رئالیست سوسیالیستی اوضاع اجتماعی- اقتصادی را تحلیل می‌کند. داستان‌های رئالیستی ـ سوسیالیستی، همان داستان‌هایی هستند که مانی‌فست حزب چپ سنتی را باز می‌نمایند. در واقع درون‌مایه‌ی این آثار از مرکز حزب به هنرمندان دیکته می‌شود. از این جهت این رمان برای مخاطبی که با اندیشه‌ی آن روبرو شود، حرف زیادی برای گفتن دارد؛ سؤال‌های خوبی هم ایجاد می‌کند. اندیشه‌ی مرکزی باغ بلور، اندیشه‌ی شکست نسلی آرمان‌گراست. در این داستان زن‌های بعد از جنگ وارد عصر مدرنیته نمی‌شوند و همیشه در فاصله‌ی جدا شدن از سنت و رسیدن به زندگی نو سرگردانند. داستان، دیوارهای بین آن‌ها و این دو فضای باثبات را می‌کاود. آن‌ها موجوداتی طبیعی همانند دیگر

جانوران مؤنث هستند.

در ادامه باید گفت باغ بلور اثری چند وجهی است. در این اثر می‌توان نوعی «رمانتیسم سرمایه‌داری ستیز» را دید که در سال‌های نگارش رمان در جامعه‌ی ایران این نوع نگرش زنده بوده است. جنبه‌ی دیگر داستان با توجه به وضعیت زنان و جبر محیط حاکم بر آن‌ها، جنبه‌ی ناتورالیستی آن است که آثار صادق چوبک در شخصیت‌پردازی زنان را به یاد می‌آورد، خصوصاً خورشید خانم که شباهت بسیاری به زنان داستان‌های کوتاه و نیز رمان سنگ صبور چوبک دارد. شیوه‌ی روایت اثر به طور کلی واقع‌گرایانه است، اما در پایان اثر و با ظهور حادثه‌ای معجزه‌گون (جوشیدن شیر از سینه‌ی عالیه) این واقع‌گرایی با امور فرا واقعی در هم می‌آمیزد که می‌توان با توجه به رئالیسم جادویی، از آن به رئالیسم اعجازی یاد کرد.» (عسگری حسنک‌لو، ۱۳۸۵: ۲۳۸)

گفتنی است فضای رئالیستی داستان کمک فراوانی به ارائه‌ی اندیشه‌ی آن می‌کند، زیرا تفکرات اجتماعی با داستان‌هایی که باورپذیر نباشند، جمع شدنی نیستند. اما واقعیت نمایی رمان باغ بلور آن‌قدر قوی است که گاهی تصور می‌شود اتفاقات گزارشات مستندی بوده‌اند که با زبان ادبی نگاشته شده‌اند.

باید گفت حوادث تلخ و دردهایی که در سطر سطر داستان جریان دارد، از ویژگی‌های این سبک ادبی است. با توجه به شناختی که از نویسنده وجود دارد، می‌توان این مسأله را کاملاً آگاهانه دانست؛ البته این مسأله از ساختار مستحکم اثر نیز کاملاً پیداست.

روایت رئالیستی این داستان حتی در زمانی که ظاهراً راوی وارد قضاوت می‌شود، وجود دارد. به این ترتیب که با وجود شناخت شخصیت‌ها و موقعیت‌ها و حتی آینده‌ی روایت، نویسنده در زمان اتفاق از قضاوت شخصیت‌های داستان استفاده می‌کند؛ مثلاً زمان آمدن خواستگار برای لایه همه چیز را از ذهن او تصویر می‌کند. هرچند این ذهن، به شکلی بیانیه‌ی ایدئولوژی نویسنده را نیز در خود دارد، اما کاملاً با شخصیت لایه و موقعیت خواستگاری سازگار است. یا در زمان دعوت شدن اعضای خانواده به عروسی و به هم خوردن عروسی به علت آشکار شدن خیانت داماد، همه چیز از ذهن تماشاگران به تصویر کشیده می‌شود.

در این تکنیک که ساختار روایی نیز آن را در خود هضم کرده، همه چیز به شخصیت‌ها واگذار می‌شود. آن‌ها حتی قضاوت‌های غلط خود را آشکار می‌کنند. وقتی همه‌ی قضاوت‌ها روایت شود، مهم نیست که درست هستند یا غلط؛ مهم این است که قضاوت‌ها در کنار روایت، خود داستانی را تشکیل می‌دهند که این لایه‌ی داستانی جدید گاهی از خود لایه‌ی اصلی داستان نیز مهم‌تر است. شاید یکی از علت‌های نام‌گذاری لایه، همین لایه‌ی چند روایی باشد که از ذهن لایه و هم‌جنسانش روایت می‌شود.

۳-۳-۱۴- جمع‌بندی، تحلیل و نقد

رمان «باغ بلور» که در این مجال، از نظر ساخت روایی بررسی شد، یکی از خاص‌ترین داستان‌های مقاومت و مرتبط با جنگ هشت ساله است که علت این تمایز هم مفصل بیان شد. این داستان روایتی است از کنج ساکت جنگ و آتش‌های بی‌سر و صدایی که بر سر خانواده‌های تحت تأثیر جنگ می‌ریزد.

در مسیر روایت این داستان به خوبی هر آنچه که نویسنده می‌خواهد درشت نمایی شود، خود را برجسته می‌کند و مخاطب را با خود به عمق همه‌ی آن فجایع، تلخی‌ها و سختی‌ها می‌کشد. در بخش‌های انتهایی روایت داستان، دو معجزه (جنازه‌ی سالم شهید و جوشیدن شیر از سینه‌ی عالیه) به یاری فضای تلخ و سیاه این روایت می‌شتابند و آن را تا حدودی معتدل می‌کنند.

شاید نتوان این شکل روایت را به عنوان الگو پیشنهاد داد، اما همان‌طور که گفتیم، در قیاس با دیگر رمان‌ها می‌توان آن را ساختاری هارمونیک و ماندگار ارزیابی کرد و بدون این‌که سعی در کپی برداری آن داشته باشیم، بتوان بر اساس دلایلِ موفقیتِ این ساختارِ روایت در رمان، یک جریان سبکی برای ساخت روایت‌های مقاومت مربوط به حوزه‌ی جنگ هشت ساله‌ی ایران و عراق را کشف کرد و یا به عبارتی دیگر آن را ساخت.

اگر مجالی برای تحقیق و تحلیل در دیگر رمان‌های مقاومت هم فراهم شود، می‌توان به این نتیجه رسید که ساخت ادبیات داستانی مقاومت، ضعف‌هایی مرسوم و متداول دارد که عموم آن‌ها مربوط به بیانیه‌وار بودن محتوا و سرگردانی نویسندگان در ساخت و فرم داستان است. یادآوری این نکته لازم است که اکثر نویسندگان دفاع مقدس می‌خواهند ایده‌ی ذهن خود را در قالب داستان بیان کنند و این مسأله داستان را دچار روندی بی‌منطق و غیرطبیعی می‌کند. متأسفانه همان ایده هم، ایده‌ای مشترک است که حالت عام پیدا کرده و هر کسی به نوبه‌ی خود آن را بیان می‌کند. هیچ کس سعی ندارد نگاهی جدید به این مقوله ارائه دهد و آن‌هایی هم که می‌خواهند، با مخالفت روبرو می‌شوند. این ایده‌ی مشترک همان جنگ خیر و شر است که این طرف جبهه مظهر تام و تمام خوبی‌ها بود و آن طرف همه‌ی بدی‌ها! این ادبیات پویایی نیست. شاید این کشف بزرگی به حساب نیاید، اما با دقت و تحلیل این رمان‌ها، می‌توان به این نتیجه رسید که ریشه‌ی عمومی ایرادهای ساختاری همین‌جاست، چرا که داستان‌های نوشته شده با موضوع دفاع مقدس همین‌جا راه خود را از داستان جدا می‌کنند و به سمت ناکجاآبادی بین رمان و بیانیه می‌روند. این همان چیزی است که موجب می‌شود داستان‌های مقاومت ایران، مفاهیم گران‌قدر و باارزشی داشته باشند، اما داستان‌های خوبی نباشند.

رمان باغ بلور و روایت آن نمونه‌ی خوبی است که شاید تا حدود زیادی از این مسأله فاصله می‌گیرد. هرچند در این داستان هم به نظر می‌رسد نویسنده گاهی به شدت دچار صدور بیانیه می‌شود، اما باز هم تا حدود زیادی همه چیز راه طبیعی خود را می‌رود و مقاومت در شکل شعاری به تصویر کشیده نمی‌شود؛ یا به بیانی دیگر، حقایق از عمق دفاع به شکلی هنرمندانه قصه می‌شوند و نویسنده آن‌ها را روایت می‌کند. به همین دلیل اگر این شکل روایت به اندازه‌ی نیاز به تکامل برسد، می‌تواند جواب نیاز رسیدن به جریان سبکی از ساختار داستانی باشد.

۳-۴- داستان «من قاتل پسرتان هستم»

در میان داستان‌هایی که درباره‌ی دفاع مقدس نوشته شده‌اند، تعدادی داستان کوتاه با نقاط قوت خود تشخص یافته‌اند. مطمئناً یکی از داستان کوتاه‌های تأثیرگذار دهه‌ی سومِ بعد از انقلاب، داستان کوتاه «من قاتل پسرتان هستم» اثر احمد دهقان است. این داستان با نگرشی متفاوت به پدیده‌ی جنگ و بُعد حماسه سازی آن، در ذهن بسیاری از مخاطبان چالش ایجاد می‌کند. عنوان داستان به خودی خود چالش برانگیز است، به علاوه این که داستان درباره‌ی امر مقدسی چون دفاع مقدس نوشته شده.
احمد دهقان که خود جنگ را تجربه کرده و یکی از نویسندگان خاص این نوع ادبیات است، در داستان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» نیز نگاهی نو از جنگ ارائه داده است. در آن داستان شخصیت‌ها عراقی بودند و تقدسی در موردشان نبود و چالش‌ها با پایان یافتن داستان تمام شدند؛ اما در داستان «من قاتل پسرتان هستم»، شخصیت‌ها همان قهرمانان جنگ هستند که چهره‌ای واقعی به خود می‌گیرند و با حفظ محبوبیت خود، کاری را انجام می‌دهند که از یک طرف قتل است و از یک طرف درست‌ترین کار. این چالشِ زیبا، این داستان را متمایز کرده است و به همین دلیل در این بخش، ساختار روایت این داستان به عنوان یک ساختار موفق تحلیل و بررسی می‌شود.

۳-۴-۱- خلاصه‌ی روایت

این داستان به صورت معکوس روایت می‌شود؛ یعنی بر خلاف جهت واقعی زمان. ابتدا، پایان ماجرا روایت می‌شود و راوی که توسط نامه‌ای حرف‌های خود را به پدر شهید می‌زند، با بازگشت به گذشته و یادآوری اتفاقات، به زمان مهم و محوری؛ یعنی لحظه‌ی شهادت محسن برمی‌گردد.
روایت خطی داستان به این شکل نقل می‌شود که در عملیات غواص‌ها در منطقه‌ی اروند، تیری به گلوی محسن می‌خورد و دوست او فرامرز به دستور فرمانده عملیات او را زیر آب می‌برد تا صدای خرخر گلویش باعث لو رفتن نیروها و قتل عام آن‌ها نشود. او مجبور می‌شود دوست و مربی خود را خفه کند، با این استدلال که اگر این‌کار را نمی‌کرد، نیروهای خودی در معرض خطر قرار می‌گرفتند.
حالا بعد از تشییع جنازه‌ی محسن، فرامرز تصمیم گرفته با نامه‌ای به پدر شهید اعلام کند که او عامل قتل محسن بوده و حاضر است به خاطر این قتل عمد تنبیه شود، اما کاملاً آشکار است که او کار درستی انجام داده. فقط بخش احساسی وجدان فرامرز است که با او می‌جنگد و در جنگی درونی با او، درگیر جهادی متفاوت می‌شود.

۳-۴-۲- آغاز

روش آغاز داستان کاملاً نامه‌ای بودن روایت را نشان می‌دهد. سلام کردن، معرفی کردن و لحنی که در پاراگراف اول داستان وجود دارد، به مخاطب می‌فهماند که آنچه می‌خواند یک نامه است. او باید داستان را بر اساس متن نامه در ذهن خود بازسازی کند. مقدمه چینی‌ها و جمله‌های هرز ابتدای نامه هم گواهی بر این امر است که نویسنده‌ی نامه، نوشتن را خوب بلد نیست. او می‌خواهد از جایی شروع کند تا در ادامه

بتواند حرف مهمش را بزند. از یک طرف می‌ترسد که نامه بی‌اهمیت جلوه کند و از طرف دیگر می‌خواهد برای نوشتن حرفش زمینه‌ی لازم را ایجاد کند.
او در پاراگراف سوم نامه می‌نویسد:
«گناهکار بودم و بی آن‌که شما مرا بشناسید، از دیدنتان شرم داشتم. نمی‌دانستم اگر بدانید من قاتل پسرتان هستم، چه برخوردی خواهید داشت. آری، محسن به دست من به قتل رسید نه به دست سربازان دشمن.» (من قاتل پسرتان هستم: ۶۹)
او با این حرف عصاره‌ی نامه را می‌گوید و بعد سعی می‌کند آن را توضیح دهد. در بحث تعلیق به این نکته خواهیم پرداخت که ذکر عصاره‌ی مطلب، یک نوع شگرد داستانی برای گره‌افکنی است؛ شروعی که برای یک داستان کوتاه لازم به نظر می‌آید. به این ترتیب نامه‌ای که در نگاه اول خسته کننده و عادی به نظر می‌رسید، تبدیل می‌شود به یک اعتراف‌نامه‌ی قتل. در ادامه، این اعتراف‌نامه عجیب و غریب می‌شود تا این شروع طوفانی به بدنه‌ای پر از استرس و چالش وصل شود.

۳-۴-۳- ناپایداری، گسترش و تعلیق

چالش اندیشه‌ای، مهم‌ترین نکته در داستان کوتاه «من قاتل پسرتان هستم» محسوب می‌شود. این چالش به روایت غالب می‌شود و عامل اصلی ناپایداری و سرانجام تعلیق داستان می‌شود. از بخشی که نویسنده‌ی نامه اعتراف می‌کند به قاتل بودن، آن هم عامل قتل یک شهید، روایت تقریباً تمام شده است و آنچه نقل می‌شود، همه بازگشت به گذشته و توضیح است. زمان مانند یک حلزون، دور محور زمانی خویش؛ یعنی زمان شهادت محسن دور می‌زند تا به مرکز این زمان رسیده و با نقل آن، همه‌ی سؤال‌ها را ـ جز یکی ـ به جواب می‌رساند.
پس آنچه باعث خروج روایت از پایداری می‌شود، نه خود قصه، بلکه دو راهی عجیبی است که در موقعیت داستانی ایجاد می‌شود؛ حق انتخابِ شخصیت میان بد و بدتر؛ میان فاجعه و جنایت. این تردید به مخاطبِ داستان ـ که در این‌جا احساس می‌کند مخاطبِ نامه نیز هست ـ منتقل می‌شود و او هم در انتخاب سهیم می‌گردد. این احساس سرگردانی در تصمیم‌گیری، خواننده را در سطرهای روایت به دنبال محور این روایت می‌کشاند.
یکی از ضعف‌های این داستان، نحوه‌ی پرداخت داستانی در نامه است. نثر این داستان ساده و متناسب برای یک آدم عادی است، اما سیر روایت در آن بسیار فنی و هنری می‌باشد. در پرداخت داستانی نیز نویسنده در پسِ پرده‌ی نامه، پرداختی کاملاً داستانی را ارائه می‌کند. در میان بخش‌های دیگر این نقد وارد نیست، اما پرداخت داستانی که باعث بسط داستان شده، شکلی مصنوع به نامه داده است. شاید نویسنده از پس از این عمل بر نیامده باشد، اما در کل به نظر نمی‌رسد تا این حد حرفه‌ای‌گری هم در داستانی که می‌خواهد ظاهری ساده و نثری عام داشته باشد، قابل اجرا باشد.

۳-۴-۴- نقطه‌ی اوج

نقطه‌ی اوج در داستان کوتاه شکلی متفاوت با داستان بلند یا رمان دارد، هرچند در بعضی ویژگی‌ها مانند تقدم نسبت به گره‌گشایی و افزایش ضرب‌آهنگ شباهت وجود دارد. در این داستان، نقطه‌ی اوج همان صحنه‌ای است که در مرکز نمودار حلزونی زمان روایت قرار دارد؛ یعنی زمانی که خرخر محسن قطع نمی‌شود و فرامرز با کمک فرمانده او را دوباره به زیر آب می‌برد.
این داستان از نظر ساخت روایت از نمودار زنگوله‌ای پیروی نمی‌کند که اوج در یک چهارم پایان روایت به وجود بیاید و روایت آن اصلاً خطی نیست که نقطه‌ی اوج آن هم به شکل خطی در زمان مطرح شود، اما از نظر حجمی و نوشتاری، نقطه‌ی اوج در همان حدود پدید می‌آید؛ یعنی هرچند روایت در حال دوران و بازگشت به عقب به زمان فاجعه نزدیک می‌شود، اما از نظر نثر و نوشتار، نقطه‌ی اوج موقعیتی مشابه داستان کوتاه کلاسیک دارد و نزدیک به پایان بروز می‌یابد.

۳-۴-۵- گره‌گشایی

در این اثر گره‌گشایی در نقطه‌ی اوج داستان ظاهر می‌شود. داستان در ساختار خود گره روایی ندارد که انتظار گره‌گشایی به شکل مرسوم را از آن داشته باشیم. به این دلیل که در همان ابتدا گره‌افکنی با جمله‌ی «من قاتل پسرتان هستم» تمام می‌شود؛ اما از نگاهی دیگر، لایه‌ی دوم داستان که باعث چالش و تعلیق شده، دارای یک سؤال بزرگ است که آن سؤال در گره‌گشایی گشوده می‌شود و داستان را به سمت پایان هدایت می‌کند. این سؤال را مخاطب حس می‌کند. از طرفی به زبان آوردن آن در قالب کلمات تقریباً امکان پذیر نیست.
این که زبان هنر قابل ترجمه‌ی مستقیم نیست، مسأله‌ی عجیبی به حساب نمی‌آید. در این داستان نیز به طور مشخص گره‌گشاییِ آن سؤال مبهم، بعد از بیان حادثه‌ی محوری داستان خود به خود به سمت حل شدن پیش می‌رود، به نحوی که احساس گناه با اتمام داستان تا حدود زیادی از بین می‌رود.

۳-۴-۶- پایان بندی

پایان این داستان مانند شروعش با هرز جمله‌هایی همراه است که سعی دارد عادی بودن نویسنده‌ی نامه را به رخ بکشد، ولی ناتوانی حاصل از استیصال فرد در پایان دادن به نامه را نشان می‌دهد. حال بحث این است که نویسنده‌ی نامه می‌خواهد ته قضیه را ببندد و نمی‌تواند یا نویسنده‌ی داستان؟ جملات پایانی، ارزش داستانی ندارند و فقط فردی را نمایش می‌دهند که با اظهار آمادگی برای قصاص یا جزایی دیگر، از عذاب وجدان خلاص شده است. جالب آن‌که او خود را در آخرین جمله، قاتل معرفی نمی‌کند و هم‌چنان خود را دوست و هم‌رزم محسن می‌داند. انگار در طول نگارش نامه از بار احساس گناه او کم شده که آن شروع طوفانی ـ با جمله‌ی من قاتل پسرتان هستم ـ به چنین اظهار وجودِ مثبتی ختم می‌شود.

خواندن جملات پایانی داستان نکات جالبی را به ما نشان می دهد:

> این واقعیت ماجرایی بود که برای پسرتان رخ داد و من بدون هیچ لاپوشی آن را بیان کردم. **حال نیز** برای هرگونه مجازاتی که شما و خانواده‌تان در نظر بگیرید، آماده‌ام. من قاتل محسن هستم و باید مجازات آن را تحمل کنم. **هرچه** تصمیم بگیرید به آن گردن خواهم نهاد. می‌توانید مرا در همان گردانی که فرزندتان توی آن بود، پیدا کنید. نشانیش پشت پاکت هست. اکنون شما را به حال خود **وا می‌گذارم**، زیرا می‌دانم که احتیاج به تنهایی دارید. مرا نیز در غم از دست رفتن تنها فرزندتان شریک بدانید. دوست و هم‌رزم محسن، فرامرز بنکدار. (همان: ۷۵)

به کلماتی که زیر آن‌ها خط کشیده شده بنگرید. این کلمات و نحو آن‌ها در ساخت جمله، حاکی از عامی بودن نویسنده هستند و شخصیت فرامرز را در بطن معنایی خود نشان می‌دهند؛ اما کلماتی که درشت و برجسته شده‌اند، شخصیت نویسنده‌ی داستان هستند، چرا که با بقیه‌ی واژه‌ها و جایگاه دستوری هم‌سنخ نیستند و کاملاً جلوه‌ای داستانی ـ و نه ادبی ـ دارند.

با مطالب گفته شده می‌توان به این نتیجه رسید که در پایان داستان هر دو شخصیت، که یکی در لایه ی ظاهری و سطحی مشغول ابراز نظر است و یکی در لایه‌ی محتوایی خود را بروز می‌دهد، با هم تلاقی می‌کنند و پایان‌بندی داستان با جلوه‌ای مشترک از هر دو راوی به پایان می‌رسد. البته این تحلیل سخت‌گیرانه‌تر از آن است که ضعف یا ایراد داستان به نظر بیاید، اما چیزی است که حتی ناخودآگاه در پایان داستان حس می‌شود.

۳-۴-۷- زاویه‌ی دید و راوی

ضمیرهای داستان به وضوح اول شخص بودن زاویه‌ی دید را نشان می‌دهد، اما این اول شخص، کاملاً عادی نیست و در خود تکنیکی داستانی دارد که همان «روایت نامه‌نگاری» نامیده می‌شود؛ نوعی تک‌گویی بیرونی که روی کاغذ نوشته شده. این نامه ممکن است هرگز به دست مخاطب واقعی خود نرسیده باشد، اما خواننده، جای مخاطب واقعی نامه، آن را می‌خواند و از متن آن روایت اصلی را کشف می‌کند.

راوی یکی از شخصیت‌های داستان است و شخصیت اصلی آن محسوب می‌شود. او خود محور همه‌ی تردیدها و چالش‌هاست. او ترس را تجربه و فاجعه را حس می‌کند. او کسی است که در فرار از فاجعه به جنایت پناه می‌برد و مجبور می‌شود شخص بدِ قصه باشد. داستان «من قاتل پسرتان هستم» به هیچ وجه تأکیدی بر قاتل بودن فرامرز ندارد؛ این داستان فقط اظهارات خود او را بیان می‌کند و مخاطب، قاضی محاکمه است نه نویسنده. مخاطب خود اظهاراتِ شاهد را که متهم به قتل نیز هست می‌شنود و حکم خود را صادر می‌کند.

راوی از دیدگاه شخصیت‌پردازی، رزمنده‌ای است حرفه‌ای، با ایمان، دارای جسارت و هم‌چنین فطرتی پاک که او را دچار عذاب وجدان می‌کند. هرچند مخاطب کاملاً موقعیت او را درک کرده و با او به خوبی

همزادپنداری می‌کند، ولی به هر حال مسأله‌ای او را از دیگران متمایز می‌کند؛ مسأله‌ای شبیه جسارت و یا عذاب وجدان است که باعث نوشتن این نامه شده.
باید در نظر گرفت که داستان قاطعانه روایت نمی‌شود. معلوم نیست نویسنده‌ی نامه همه چیز را روایت کرده باشد. اصلاً شاید او خودِ فرمانده عملیات باشد و این نامه مقدمه‌ای بوده برای آن‌که در نامه‌ای دیگر واقعه را توضیح بدهد و اعلام کند که حتی فرمان قتل را خود او داده و برای همین جای شخصیتی که فقط دستور را اجرا کرده، نامه نوشته است.
این داستان صرفاً یک نامه است از راوی نامعلومی که خود را فرامرز بنکدار معرفی می‌کند و می‌گوید دوست و هم‌رزم محسنی است که شهید شده. برای قضاوت کردن نباید عجله کرد. راوی عملی فراتر از یک رزمنده‌ی معمولی انجام داده است. شاید حتی تقدس او را بتوان با ذبح اسماعیل توسط ابراهیم پیامبر(ع) قیاس کرد. جهادی درونی و به جان خریدن عذاب وجدانی جاودانی در برابر انجام یک دستور الهی که در موقعیت خاصی از دهان یک انسان به او ابلاغ می‌شود. از این نظر این داستان نه تنها جلوه‌ای منفی از جنگ نیست، بلکه حماسه‌ای دیگر را نمایش می‌دهد؛ حماسه‌ای که در اثر یکی از گره‌های موقعیتی در جنگ ایجاد می‌شود، که شاید از حماسه‌های معمولی چون عملیات‌ها و خود شهادت هم بزرگ‌تر باشد؛ یک مرگ تدریجی که شخصیت راوی برای روح خود می‌پذیرد.

۳-۴-۸- ضرب‌آهنگ

فرضیه‌ی ما برای ساختار روایت در این داستان، نمودار حلزونی شکلی است که حول محور زمانی داستان یعنی لحظه‌ی شهادت محسن می‌چرخد. این قضیه به این ربط دارد که یادآوری خاطرات در ذهن انسان دایره‌ای شکل است. این دایره وقتی می‌خواهد به سمت هدفی حرکت کند، حلزونی شکل می‌شود.
اما در بحث ضرب‌آهنگ داستان ـ که در داستان کوتاه اهمیت خاصی می‌یابد ـ باید گفت این داستان در حد مطلوبی هیجان و سرعت خود را حفظ می‌کند. با این‌که همه‌ی روایت ظاهراً آرام است و تمام داستان را یک نامه تشکیل می‌دهد، اما ریتم داستان بسیار خوب و کِشنده است. گواه این مطلب هم آن است که به نظر نمی‌رسد خواننده‌ای این داستان را نیمه تمام گذاشته باشد. در وبلاگ‌ها و سایت‌های شخصی، افرادی که در حد متوسط مطالعه دارند، بارها یادداشت‌هایی هرچند کوتاه و غیر تخصصی درباره‌ی این داستان نوشته‌اند. این مسأله گواه بر آن است که مخاطبان زیادی این داستان را تا آخر خوانده‌اند و حتی تصمیم به اظهار نظر گرفته‌اند.

۳-۴-۹- لایه‌های داستان

درباره‌ی لایه‌ی دوم داستان «من قاتل پسرتان هستم» پیش از این بحث کردیم؛ اما در مورد لایه‌ی اول روایت این داستان باید گفت این لایه بسیار ساده است. در لایه‌ی اول مردی نامه‌ای را به پدری می‌نویسد و می‌گوید پسرش به دست او شهید شده است. لایه‌ی دوم روایت داستان مطلبی است که در این نامه

نقل می‌شود. میزان صحت یا عدم صحت این مطلب معلوم نیست، چون نقل و قول یکی از شخصیت‌های داستان است. لایه‌ی سوم داستان جدال درونی فرد در لحظه‌ی ارتکاب قتل و پس از آن است؛ این که چگونه در مقابل عمری عذاب به خاطر اضطراری که در لحظه ایجاد می‌شود، ایستادگی کند.

امکان داشت محسن بدون دخالت فرامرز نیز به شهادت برسد، اما مهم این است که فرامرز با عملی ظاهراً بی‌رحمانه سر او را زیر آب می‌برد و حتی زمان دست و پا زدنِ او هم رحم نمی‌کند و به علت نیاز لحظه‌ای آن گردان و دیگر گردان‌های غواصی در شب عملیات، دوست و هم‌رزمش را به شهادت می‌رساند. این تردید بزرگ که از اول داستان با اعتراف نویسنده‌ی نامه شکل می‌گیرد، در لایه‌ی پنهان روایت ادامه می‌یابد و سهم زیادی از تعلیق و گره‌افکنی داستان را به خود اختصاص می‌دهد تا در نهایت با توجیه امر به پایان می‌رسد.

در پایان داستان، فرامرز خود را آماده‌ی قصاص معرفی می‌کند، اما از لحن توجیه‌گر و توضیحات او چنین برمی‌آید که هرچند نفس عمل وحشتناک بوده، اما او خود را زیاد هم گناهکار نمی‌داند و در فطرت خود از درست بودن عملش آگاه است.

لایه‌ی محتوایی این داستان کوتاه که از خود داستان مهم‌تر است، باعث شده که موجی از مقابله‌های ایدئولوژیکی علیه آن اتفاق بیفتد و در همه‌ی آن‌ها دقت نکردن به داستان بودن آن دیده می‌شود. انگار کسانی که خود را منتقد هم فرض کرده‌اند، به دنبال این بوده‌اند که نویسنده‌ی داستان طبق روش‌های غلط مرسوم در این سبک داستان‌نویسی، در یک جای داستان با ستایشگری از جنگ و ارائه‌ی مانی‌فست شخصی خود، خیال آن‌ها را از گمراه شدن برخی خواننده‌ها راحت کند؛ اما نویسنده‌ی داستان، از آن دسته منتقدانش توانمندی ادبی و داستانی بیش‌تری داشته است.

نویسنده‌ی کتاب «من قاتل پسرتان هستم» از آن نویسندگانی نیست که سربازان داستان‌هایش همان سربازان آمریکایی در جنگ ویتنام باشند؛ سربازانی که از دیدن رقت انگیزترین صحنه‌های جنگ هم هیچ واکنش مألوف انسانی از خود نشان نمی‌دهند، چه برسد به واکنش متعالی از نوع اسلامی آن. برای درک بهتر این مهم که بعضی از داستان‌های امروز ما در حال پذیرفتن چه تغییرات نگران کننده‌ای هستند، فقط کافی است بیاییم به عنوان نمونه در چند داستان جنگ نام شخصیت‌ها را با نام‌های خارجی عوض کنیم تا ببینیم چطور ناگاه از ریخت می‌افتند و تا چه حد غم انگیزی به داستان‌های غربی طعنه می‌زنند. اگر این کار را کنیم، داستان یک‌دست می‌شود، شبیه یکی از این داستان‌های ترجمه شده از فلان نویسنده‌ی جنگ ینگه دنیا با همان جهت‌گیری‌های خنثی و با همان وصف و حالات کاملاً خشک و کاملاً مکانیکی که دیگر نه رنـــگ و لعابی از باورها و اعتقادات ما دارد، نه رنگ و لعابی از سرزمین آبا و اجدادیمان.

۳-۴- ۱۰- شخصیت‌ها

شخصیت های این داستان عبارتند از:

• قهرمان: راوی، قهرمان داستان است. او با بلایی بزرگ دست و پنجه نرم می‌کند و حماسه‌ای بزرگ اما خاموش می‌آفریند؛ حماسه‌ای که حتی قابل بیان هم نیست. او در مقابل دو جنگ قرار می‌گیرد: جنگ با دشمن خارجی و جنگ با دشمن داخلی، که در این لحظه در شکل احساسات و عواطف انسانی نسبت به یک دوست نمایان می‌شود. درباره‌ی شخصیت راوی پیش از این به صورت جداگانه بحث کردیم و در این‌جا به سبب دوری از اطاله‌ی کلام از تکرار آن خودداری می‌کنیم.

• پدر شهید: از او حرفی در داستان به میان نیامده و عمل یا دیالوگی ندارد. فقط یک چیز درباره‌ی او اهمیت دارد؛ او خودِ مخاطب است. ارتباط مخاطب با این شخصیت از همزادپنداری فراتر می‌رود و به شکل جایگزینی است. مخاطب خود را به جای پدر شهید گذاشته و از چشم او می‌بیند و می‌شنود و حتی جای او قضاوت می‌کند. این یکی از نقاط قوت در داستان دهقان محسوب می‌شود. او مخاطب را کاملاً در داستان خود سهیم می‌کند و برای او یک صندلی قائل می‌شود تا در طول داستان در جایگاهی درون داستان او بنشیند، آن هم در جای شخصیتی که قرار است تصمیم بگیرد و قضاوت کند.

• انسان کامل: خود شخصیت شهید یعنی محسن، انسان کامل این داستان است. او در داستان به سعادت رسیده و پرواز کرده. محسن انسان خوبی است و حتی در خاطراتی که از او نقل می‌شود، کارنامه‌ی کاملی دارد و می‌تواند مظهر انسان کامل در این داستان باشد. او در پایان عمر به شیوه‌ای ناجوانمردانه و دردناک به شهادت می‌رسد و در شبی که غواصان دیگری هم به فیض شهادت نائل شده‌اند، همراه آن‌ها راهی منزل ابدی می‌شود.

• ضدقهرمان: جنگ در این داستان علاوه بر موقعیت به شخصیت تبدیل می‌شود. هرچند در داستان گفته نمی‌شود، اما همه چیز این دادگاه، قاضی (مخاطب) را به این مسأله راهنمایی می‌کند که عامل همه‌ی این فاجعه‌ها جنگ است. خود فرامرز هم قبل از قاتل بودن، قربانی است. حتی آسیب دائمی که او از این عمل اجباری می‌بیند، از برخی فجایع جنگ بزرگ‌تر است، طوری که به آن تشخص می‌بخشد.

۳-۴-۱۱- عنوان داستان

هرچه اندازه‌ی داستان کوتاه‌تر شود، اهمیت نام آن افزایش می‌یابد. درباره‌ی عنوان «من قاتل پسرتان هستم» به غیر از مباحث بازاری و تأثیر نام این داستان در فروش کتاب، می‌توان به ارزش هنری و ادبی آن نیز پرداخت.

این عنوان که عیناً در متن داستان نیز آمده، تقریباً همه‌ی مطلب داستان است. انگار قرار نیست چیزی از مخاطب پنهان بماند. قرار است او پا به پای روایت از چگونگی اتفاقی که افتاده سر درآورد؛ نه اتفاقی که قرار است بیفتد. این جمله مانند ضربی تکراری در طول داستان جریان دارد. هرچند ذکر نمی‌شود، اما در لایه‌ی پشتی جملات خود را تحمیل می‌کند. خلاصه‌ی گره داستان این است: «من قاتل پسرتان هستم! عمداً! اما تقصیری ندارم!»

این جمله بار نقیضی را حمل می‌کند که منطق و احساس را به جان هم می‌اندازد. به علاوه، دو طرف گزاره‌ای منطقی را هم به چالش می‌کشد. این هم درست، ضد این هم درست! جمع اضداد! این چیزی است که در عنوان داستان و به تبع آن در جریان روایت اتفاق می‌افتد.

۳-۴-۱۲- جمع‌بندی، تحلیل و نقد

سبک داستان «من قاتل پسرتان هستم» به شکل واضحی رئالیستی است؛ شبیه داستان‌هایی که با روایتی مشابه، جنگ جهانی دوم را مذمت کردند و با روایت خود، با نمایش زشتی‌ها و فجایع جنگ آن را تقبیح نمودند. اما در این روایت رئالیستی چیزهایی مستتر است که باید کشف شود. نمی‌توان با اتهامی مبنی بر «بومی نبودن» این داستان موافقت کرد. تقدیس و ستایشِ حماسه‌ی دفاع مقدس در لایه‌ی روایی داستان شکل نمی‌گیرد، اما در رگ‌های آن جریان دارد. همه چیز واقعی روایت می‌شود، اما خودِ روایت در بطن خود همه‌ی آن نکاتی را که لازم است، نمایش می‌دهد.

ظاهر داستان را نباید با تأثیر داستانی اشتباه گرفت؛ همان‌طور که در سینمای صهیونیستی امروز دنیا، ظاهر روایت مطلب و پیام خاصی را نشان نمی‌دهد، اما در بطن داستان، تأثیری برنامه‌ریزی شده روی مخاطب می‌گذارد. در حوزه‌ی ادبیات دفاع مقدس هم دوره‌ی بیانیه‌ها و شعر و مدح گذشته است و نسل امروز و نسل‌های آینده به دنبال ایجاد بینش و بازگشایی عمیق مسائل هستند. داستان «من قاتل پسرتان هستم» توفیق کاملی در این زمینه نیافته است، اما به نظر می‌رسد که حداقل از نظر ساختمان روایت مسیر درستی را برای داستان کوتاه طی کرده باشد. عنوان داستان هم از یک ناپایداری صحبت می‌کند و این مسأله به خوبی در ارتباط بین متن و عنوان حفظ می‌شود. باید به حق این نام‌گذاری را با توجه به معیارهای نام‌گذاری داستان‌های مدرن و نو، یکی از بهترین و ابتکاری‌ترین عنوان‌ها در حوزه‌ی ادبیات مقاومت ایران دانست.

داستان «من قاتل پسرتان هستم» که روایتی نامتعارف از جنگ را ارائه می‌دهد، با خط روایتی نامه‌ای، زاویه‌ی پنهان و تاریکی از جنگ را روشن می‌کند. نگاه جنگ ستیز این داستان کاملاً آشکار است، اما در نگاهی دیگر، این داستان روایتی متفاوت از حماسه‌ی جنگ نیز محسوب می‌شود.

روایت این داستان شکلی حلزونی دارد و همه‌ی مسائل حول حادثه‌ی اصلی یعنی لحظه‌ی شهادت، دَوَران دارند. این شکل روایی هم جذابیت دیگری در داستان ایجاد کرده و با توجه به ماندگاری سوال های مطرح شده در طی داستان، می‌توان آن را یک نمونه‌ی خوب از داستان کوتاه مقاومت دانست و به نویسندگان این عرصه پیشنهاد کرد دنبال کشف روایت‌هایی این‌چنین ناب، فنی، تأثیرگذار و متفاوت باشند.

۳-۵- سخن پایانی

ادبیات داستانی مقاومت به داستان‌هایی که سرگرم رجزخوانی برای تهییج سربازان و فراخواندن مردم به جبهه‌های جنگ باشند، محدود نیست. هرچند مبارزه و پایداری در جبهه‌ی حق و فراخوانی مردم برای انقلاب‌های بزرگ مردمی علیه استبداد و استعمار بخش عظیمی از ادبیات مقاومت را تشکیل می‌دهد، اما ادبیات ضد جنگ نیز نوعی از ادبیات مقاومت است، چرا که خود مقاومت در برابر آتش‌افروزی و برحذر داشتن انسان‌ها از جنگیدن نوعی از مقاومت و پایداری مقدس محسوب می‌شود. در واقع دو نوع ادبیات مقاومت وجود دارد: نوع اول مربوط است به کشورهای ستم‌دیده یا استعمار گشته و یا کشورهایی که به خاک آن‌ها تجاوز شده. این نوع ادبیات در کشور مظلوم، مردم را به دفاع، آزادی و استقلال فرا می‌خواند؛ مانند مقاومت فلسطین و لبنان و جنگ تحمیلی ایران و عراق. هم‌چنین جریان انقلاب‌های مردمی و ادبیاتی که به عنوان قوی‌ترین رسانه به انتقال آگاهی و فراخوانی مردم برای مقاومت و نبرد می‌پردازد؛ مانند انقلاب اسلامی ایران، انقلاب الجزایر و... . نوع دوم هم ادبیاتی است که در اعلام انزجار از جنگ و در وصف ویرانی‌ها و آسیب‌های آن به وجود می‌آید و سعی دارد بشریت را به صلح و آرامش دعوت کند؛ مانند آثار آلمان‌های ضد نازی در اواخر جنگ جهانی و ادبیاتِ فرانسه‌ی اشغال شده توسط متحدین و همین‌طور آثار متأخر در ادبیات کشور اسلامی ما که هم به نوعی مظلومیت و زخم‌خوردگی جامعه‌ی ایران را به تصویر می‌کشند و هم از طرف دیگر، اندیشه‌هایی را که موجب آغاز جنگ می‌شوند، نقد می‌کنند.

در این آثار واکنش انسان‌ها در برابر آسیب‌های جنگ، دست‌مایه‌ی به وجود آمدن رمان، داستان و... شده و به دلیل نشان دادن موقعیت خاص و تصویر فداکاری، ایثار، ایستادگی، ایمان و شجاعت در برابر خیانت، ترس، کفر و... تبدیل به آثاری ماندگار و جهانی شده است. در میان چهار کتابی که مورد تحلیل قرار گرفت، هر دو نوع روایت از پایداری وجود دارد که البته میزان دخالت هرکدام متفاوت است.

نکته‌ی قابل ذکر دیگر این‌که با توجه به نگاه ساخت‌شناسانه به روایت داستان، می‌توان گفت نتایج این تحلیل می‌تواند به بازتاب جهانی داستان‌های مقاومت فارسی کمک کند، چرا که بحث اصلی این شیوه‌ی نقد، زبان نیست و با ترجمه ارزش ادبی آن از بین نمی‌رود. گفتنی است داستانی که روایت ارزشمند و قدرتمندی را از نظر ادبی عرضه کند، می‌تواند به داستانی جهانی تبدیل شود. این مسأله به عنوان مهم‌ترین روش صدور فرهنگی انقلاب و دستاوردهای مقاومت ایران در جنگ و انقلاب اهمیت دارد و باید به آن نگاه ویژه‌ای داشت، به ویژه در پژوهش‌های ادبیات مقاومت.

اما با توجه به تحلیل‌های روایت شناسانه از این داستان‌ها می‌توان گفت داستان‌های مقاومت، ساختار ویژه و متحدی از نظر خط روایت ندارند. این مسأله می‌تواند باعث تنوع و ابتکار در آثار شود، اما از آن‌جا که در مقوله‌ی لایه‌های روایت، این داستان‌ها دچار گرته‌برداری و شعار زدگی شده‌اند، این امتیاز را از دست می‌دهند. در بیش‌تر این داستان‌ها، نقش جبهه ایجاد مسیر کمال برای انسان‌ها و جامعه معرفی می‌شود و هر نویسنده با توجه به نگاه و برداشت خود مسیری را از زیرمجموعه‌ی دفاع مقدس و فرهنگ جبهه و انقلاب، برای سعادت فرد و جامعه تجویز می‌کند. نفس این عمل؛ یعنی ارائه‌ی نسخه‌ی درمانی،

به ساختار داستان ضربه می‌زند و با محدود و مصنوعی کردن آن، جاذبه‌های هنری را از آن می‌گیرد.
نگاه دیگری هم هست که نویسندگان دفاع مقدس می‌خواهند از آن زاویه، ایده‌ی ذهن خود را در قالب داستان بیان کنند و این مسأله داستان را دچار روندی بی‌منطق و غیرطبیعی می‌کند. متأسفانه همان ایده هم ایده‌ای مشترک است که حالت عام پیدا کرده و هر کسی به نوبه ی خود آن را بیان می‌کند. هیچ کس تصمیم ندارد نگاهی جدید به این مقوله اضافه کند؛ آن‌هایی هم که می‌خواهند، با مخالفت و حتی اتهام روبرو می‌شوند. این ایده‌ی مشترک، همان جنگ خیر و شر است؛ به این ترتیب که این طرف جبهه مظهر کامل تمام خوبی‌ها و آن طرف مظهر همه‌ی بدی‌ها است. بی شک ادبیاتی که بر اساس این ایده پدید بیاید، ادبیاتی پویا نیست. ساخت ادبیات داستانی مقاومت ضعف‌هایی دارد که عموم آن‌ها مربوط به همین بیانیه‌وار بودن محتوا و سرگردانی نویسندگان در ساخت و فرم داستان است.
این دو موضوع مشترک در داستان‌های مقاومت که ریشه‌ی شکل‌گیری روایت در آن‌ها هم محسوب می‌شود، سرانجام باعث شده که عناصر روایت در این‌گونه داستان‌ها به عناصر روایت در حماسه و اوسانه تبدیل شود. بر کسی پوشیده نیست که ارزش دستاوردهای انقلاب و دفاع مقدس به واقعی و ملموس بودن آن‌هاست و برای همین بدون نیاز به اغراق، از نظر ارزش‌های انسانی، تربیتی و فرهنگی، بالاتر از حماسه، قصه و قالب‌های روایی دیگری قرار می‌گیرد که منشأ تشکیل خود را از تخیل می‌گیرند.
از این بحث می‌توان نتیجه گرفت که ساختار موجود در این داستان‌ها توانایی ارائه‌ی آنچه را مطلوب این تفکر و نگاه است، ندارد. حتی این آثار نمی‌تواند ضامنی برای باقی ماندن و جاودانه شدن تصاویر و لحظات و از همه مهم‌تر، هنجارها و فرهنگ مقاومت ـ به شکلی که در کشور ما اتفاق افتاد ـ باشد. این داستان‌ها با ایجاد تفکری موضع‌گیرانه، حتی خطر این آسیب را با خود دارند که تأثیر معکوس در مخاطب خود ایجاد نمایند. در نتیجه باید از ساخت‌های روایی موجود دست کشید و به فکر خلق و آفرینش ساختاری جدید بود که ویژگی‌های لازم را برای حمل این ادبیات داستانی داشته باشد.

منابع و مآخذ

• اسفندیاری، خلیل(۱۳۸۱)، معرفی، نقد و گزارش: کتب دفاع مقدس؛ بایدها و واقعیت‌ها، مجله‌ی اندیشه‌ی انقلاب اسلامی، شماره‌ی سوم، صص ۱۳۹ ـ۱۴۹.

• اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ دوم، انتشارات آگاه.

• امیرخانی، رضا (۱۳۸۸)، بیوتن، چاپ هشتم، نشر علم.

• ایرانی، ناصر (۱۳۷۲)، ریشه‌یابی یک فقر: شش مشکل اجتماعی و فرهنگی، مجله‌ی علوم انسانی، شماره‌ی ۷۷، صص ۲ تا ۶.

• براهنی، رضا (۱۳۶۲)، قصه نویسی، چاپ اول، نشر نو.

• بهارلو، محمد (۱۳۸۸)، مدار ارتباط بر محور روایت، روزنامه‌ی اعتماد، شماره‌ی بیستم.

• بیات، حسین (۱۳۸۷)، داستان نویسی جریان سیال ذهن، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

• بی نیاز، فتح الله (۱۳۸۸)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی با اشاره‌ای موجز به آسیب شناسی رمان و داستان کوتاه ایران، چاپ دوم، انتشارات افراز.

• پاینده، حسین (۱۳۸۹)، نظریه‌های رمان، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر.

• ترابیان طرقبه، علی‌اکبر (۱۳۷۸)، کارگاه داستان‌نویسی، جلد اول، انتشارات آیین تربیت.

• تقی‌زاده، صفدر (۱۳۸۱)، روش شناسی نقد ادبیات داستانی، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره‌ی پنجاه و چهار و پنجاه و پنج، صص ۲۲ ـ۳۳.

• تولن، مایکل (۱۳۸۴)، درآمدی نقادانه؛ زبان شناختی در روایت، ترجمه‌ی ابوالفضل حری، بنیاد فارابی.

• داد، سیما (۱۳۸۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، نشر مروارید.

• دهقان، احمد (۱۳۸۷)، من قاتل پسرتان هستم، چاپ پنجم، نشر افق.

• رحمان‌دوست، مجتبی (۱۳۷۹)، رمان مقاومت؛ منابع، مضامین و بایدها، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره‌ی صد و پنجاه و شش، صص۴۶۵- ۴۸۶.

• سرشار (رهگذر)، محمدرضا (۱۳۸۵)، چشم انداز ادبیات داستانی پس از انقلاب، مجله‌ی زمانه، شماره‌ی پنجاه و سه ، صص۶۹- ۷۵.

• شجاعی، سیدمهدی (۱۳۸۷)، طوفانی دیگر در راه است، چاپ ششم، نیستان.

• شیشه‌گران، پرویز (۱۳۸۶)، چهل کتاب معرفی توصیفی چهل داستان دفاع مقدس، گلگشت.

• عزیزی، توحید (۱۳۸۸)، فنون داستان نویسی، قابل دسترسی در http://www.mypersianforum.com.

• عسگری حسنک‌لو، عسگر (۱۳۸۵)، نقد اجتماعی رمان فارسی با تأکید بر ده رمان برگزیده، رساله‌ی دکتری، دانشگاه تربیت مدرس.

• علایی، مشیت (۱۳۹۰)، زیبایی‌شناسی و نقد، انتشارات کتاب آمه.

• غیاثی، محمدتقی (۱۳۶۸)، درآمدی بر سبک شناسی ساختاری، انتشارات شعله‌ی اندیشه.

• فلکی، محمود (۱۳۸۲)، روایت داستان، بازتاب نگار.

• فیلد، سید (۱۳۸۷)، چگونه فیلم‌نامه بنویسیم، ترجمه‌ی عباس اکبری و مسعود مدنی، چاپ پنجم، انتشارات نیلوفر.

• قاسمی، رضا (۱۳۸۷)، هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها، چاپ هشتم، انتشارات نیلوفر.

• کارنگی، دیل (۱۳۸۷)، آیین سخنرانی، ترجمه‌ی سوزان خدیو، انتشارات طلایه.

• کالوینو، ایتالو (۱۳۸۹)، اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، نشر آگاه.

• کوندرا، میلان (۱۳۹۱)، هنر رمان، ترجمه‌ی پرویز همایون پور، چاپ نهم، نشر قطره.
• گنجه‌ای،فرزاد(۱۳۸۸)،روش‌های خوب برای نقد داستان،قابل دسترسی در http://adabmoaser.blogfa.com
• مخمل‌باف، محسن (۱۳۷۴)، باغ بلور، چاپ نهم، نشر نی.
• مک‌لیش، کنت (۱۳۸۶)، ارسطو و فن شعر، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی، نشر آگه.
• میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷)، واژه نامه‌ی هنر داستان‌نویسی؛ فرهنگ تفضیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی، کتاب مهناز.
• همتی، اسماعیل (۱۳۸۶)، مقدمه در چند و چون روایت، قابل دسترسی در http://koomesh.ir.

منابع خارجی

• Bremod, Cloude, logiquedu. recit, paris,1973.