www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.ir

از خاطره تا داستان

بررسی تشابهات ساختاری - روایی
خاطره و داستان دفاع مقدس

فضل‌الله خدادادی
دکتر محسن محمدی فشارکی

بسم الله الرحمن الرحیم

از خاطره تا داستان: بررسي تشابهات ساختاري – روايي دو قالب خاطره و داستان با تكيه بر منتخب آثار خاطره دفاع مقدس

نويسنده:

واحد آموزش و پژوهش حوزه هنري اصفهان

ناشر چاپي:

اسپانه

ناشر ديجيتالي:

مركز تحقيقات رايانه‌اي قائميه اصفهان

فهرست

فهرست ----- ۵
از خاطره تا داستان: بررسی تشابهات ساختاری - روایی دو قالب خاطره و داستان با تکیه بر منتخب آثار خاطره دفاع مقدس ----- ۱۱
مشخصات کتاب ----- ۱۱
اشاره ----- ۱۲
فهرست ----- ۱۶
پیش گفتار ----- ۲۳
مقدمه ----- ۲۵
فصل اول: تعریف داستان، خاطره و دفاع مقدس ----- ۲۷
اشاره ----- ۲۷
پیدایش ادبیات دفاع مقدس ----- ۲۹
تاریخ شفاهی ----- ۳۱
ادبیات دفاع مقدس و مزیتها ----- ۳۳
ادبیات دفاع مقدس پیشتاز در معرفی جهان بینی الهی ----- ۳۶
تعاریف خاطره، ادبیات داستانی و دفاع مقدس ----- ۳۷
واژه ی خاطره ----- ۳۸
تعریف و معنای اصطلاحی خاطره ----- ۴۰
اشکال خاطره نگاری ----- ۴۲
الف) خاطره نگاری شفاهی ----- ۴۲
ب) خاطره نگاری مکتوب ----- ۴۳
عناصر ساختاری خاطره ----- ۴۴
راوی ----- ۴۴
راوی در خاطره نویسی ----- ۴۷
راوی در تاریخ شفاهی ----- ۵۰
راوی تخیلی ----- ۵۲

زبان در خاطره ---- ۵۷
مباحث تاریخ شفاهی ---- ۵۷
اشاره ---- ۵۷
مباحث نظری ---- ۵۸
مباحث روش شناسی ---- ۵۸
اشاعه ی اطلاعات ---- ۵۸
انواع خاطره نویسی ---- ۵۹
خاطره نگاری و یادداشت های روزانه ---- ۵۹
دست نوشته ها ---- ۶۱
اتوبیوگرافی (حسب حال) ---- ۶۱
بررسی اجمالی تاریخ خاطره نویسی در ایران ---- ۶۱
تعریف ادبیات داستانی و داستان ---- ۶۵
روایت و راوی در داستان، خاطره و تاریخ شفاهی ---- ۶۷
روایت در تاریخ شفاهی ---- ۷۸
روایت گری در تاریخ شفاهی ---- ۸۰
انواع روابط راوی و روایت ---- ۸۰
روایت ادبی، روایت تاریخی و نسبت شان با امر واقع ---- ۸۱
مهمترین همانندی های روایت تاریخی و روایت ادبی ---- ۸۲
صحنه پردازی و توصیف ---- ۸۳
تعریف ایماژ (تصویر) و تاریخچه ی آن ---- ۸۴
انواع تصویر در خاطره های دفاع مقدس ---- ۹۰
اشاره ---- ۹۰
۱) تصویر زبانی (واقعی) ---- ۹۰
۲) تصویر سطح ---- ۹۲
۳) تصویر مرکب ---- ۹۲
حقیقت مانندی ---- ۹۴

زمان و مکان ---- ۹۴
زاویه ی دید ---- ۹۵
خودآزمایی فصل اول ---- ۹۶
فصل دوم: ساختار خاطره تحلیل و عناصر مشترک آن با داستان با تکیه بر آثار داستانی دفاع مقدس ---- ۹۹
اشاره ---- ۹۹
مرزبندی سه قالب: تاریخ، ادبیات و خاطره بر اساس عناصر داستانی ---- ۱۰۱
عناصر ساختاری خاطره ---- ۱۰۲
عوامل نزدیکی خاطره به داستان در خاطرات دفاع مقدس ---- ۱۰۶
توصیف و صحنه پردازی ---- ۱۰۶
حقیقت مانندی ---- ۱۰۷
فرق خاطره با تاریخ شفاهی ---- ۱۰۸
کارکردهای روایت پردازی مابعد در ادبیات داستانی و قالب خاطره ---- ۱۱۶
تحلیل سازه های روایی در خاطره ---- ۱۱۹
گونه شناسی روایت در خاطره های منتخب دفاع مقدس ---- ۱۱۹
گونه های روایتی در راوی دنیای داستان ناهمسان ---- ۱۲۰
الف) گونه ی روایتی متن گرا ---- ۱۲۰
ب) گونه ی روایتی کنشگر ---- ۱۲۱
ج) گونهی روایتی بی طرف (خنثی) ---- ۱۲۱
روایت در دنیای داستان همسان ---- ۱۲۲
اشاره ---- ۱۲۲
الف) گوندی روایتی متن نگار ---- ۱۲۲
ب) گونهی روایتی کنشگر ---- ۱۲۳
بررسی جنبه های روایی منتخب خاطره های دفاع مقدس ---- ۱۲۴
خاطرات احمد احمد ---- ۱۲۴
بررسی کتاب وقتی پلنگ خواب است ---- ۱۲۸
خاطرات سرهنگ خلبان حسین وکیلی) به قلم حجت رسولی ---- ۱۲۸

توصیف زمان و مکان ---- ۱۳۳
روایت شنو (مخاطب) و ابعاد شناختی آن در منتخب خاطرههای دفاع مقدس ---- ۱۳۷
انواع راوی و زمینه های ارتباط با روایت شنو ---- ۱۴۴
تمایز راوی و روایت شنو در زاویه ی دید سوم شخص ---- ۱۴۷
گونه شناسی روایت در منتخب خاطره های دفاع مقدس بر اساس زمان روایت ---- ۱۵۰
گونه های روایت پردازی در ادبیات داستانی ---- ۱۵۲
روایت پردازی همزمان ---- ۱۵۳
روایت میان افزود ---- ۱۵۳
روایت مابعد (متعاقب، پسین) ---- ۱۵۴
بیان مستقیم فاصله ی روایت از رویدادها ---- ۱۵۴
بیان غیرمستقیم فاصله ی روایت از رخدادها ---- ۱۵۷
فاصله در نگرش راوی ---- ۱۵۷
دگردیسی ارتباطی راوی با روایت در محور زمان ---- ۱۵۹
الف) فاصلهی راوی و روایت در محور زمان ---- ۱۵۹
ب) روایت گذشته در حال ---- ۱۶۰
گونه ی روایت در خاطره داستانهای دفاع مقدس ---- ۱۶۲
بررسی نقش های ترغیبی در خاطره های دفاع مقدس بر اساس الگوی ارتباطی یاکوبسن ---- ۱۶۶
معرفی الگوی ارتباطی یاکوبسن ---- ۱۶۷
اشاره ---- ۱۶۷
الف) نقش عاطفی ---- ۱۶۸
ب) نقش ترغیبی ---- ۱۶۸
ج) نقش همدلی ---- ۱۶۹
د) نقش ارجاعی ---- ۱۶۹
ه) نقش فرازبانی ---- ۱۶۹
بررسی نقش ترغیبی و محورهای آن در خاطره های دفاع مقدس بر اساس الگوی ارتباطی یاکوبسن ---- ۱۷۰
نتایج فصل دوم ---- ۱۷۳

خودآزمایی فصل دوم ---- ۱۷۸
معرفی منابع جهت مطالعه ی بیشتر: ---- ۱۷۹
فصل سوم: بررسی ارتباط قالبهای روایی تاریخ، سفرنامه و فیلم منامه با ---- ۱۸۱
اشاره ---- ۱۸۱
ارتباطات ساختاری انواع ادبی ---- ۱۸۳
ارتباط تاریخ، داستان و خاطره ---- ۱۸۹
انواع خاطره نگاشته های جنگ ---- ۱۹۵
اشاره ---- ۱۹۵
۱- خاطره نگاشته هایی که ارزش تاریخی و ادبی آنها اندک است ---- ۱۹۵
۲- خاطره نگاشته هایی که ارزش ادبی و تاریخی آنها چشمگیر است ---- ۱۹۸
شکل قالب ---- ۱۹۸
موضوع ---- ۱۹۹
مضمون / محتوا ---- ۱۹۹
تخیل در داستان و تاریخ ---- ۲۰۰
تفاوت های تاریخ و داستان ---- ۲۰۲
بررسی عناصر مشترک داستان، تاریخ، خاطره و تاریخ شفاهی ---- ۲۰۴
روایت ---- ۲۰۴
حقیقت مانندی ---- ۲۰۶
گفت وگو ---- ۲۰۸
صحنه پردازی ---- ۲۰۹
خاطره، زندگی نامه و سفرنامه (تشابهات و تمایزات) ---- ۲۱۲
تفاوت زندگی نامه و خاطره ---- ۲۱۳
سفرنامه و خاطره ---- ۲۱۳
تفاوت سفرنامه و خاطره ---- ۲۱۷
نتایج فصل سوم ---- ۲۱۹
ارتباط بین تاریخ و خاطره ---- ۲۱۹

ارتباط و فرق های خاطره و فیلمنامه ---- ۲۲۳
سازه های روایتی تاریخ شفاهی و توانمندی های مصاحبه گر ---- ۲۲۴
توانمندی های مصاحبه گر در تاریخ شفاهی ---- ۲۳۰
اقدامات مصاحبه گر در تدوین تاریخ شفاهی آزادگان و اسرای دفاع مقدس ---- ۲۳۳
جایگاه مصاحبه در تاریخ شفاهی ---- ۲۳۵
خودآزمایی فصل سوم ---- ۲۳۶
معرفی منابع بیشتر جهت مطالعه: ---- ۲۳۷
فصل چهارم: خاطره زیر مجموعه ی ادبیات یا تاریخ؟ ---- ۲۳۹
اشاره ---- ۲۳۹
شأن ادبی و تاریخی خاطرات جنگ ---- ۲۴۳
ارتباط مقوله ی ادب و خاطره نگاشته های جنگ ---- ۲۵۱
تقسیم بندی خاطره نوشته ها از منظر جایگاه شناسی ---- ۲۵۸
۱-جایگاه تاریخی ---- ۲۵۸
۲_ جایگاه ادبی ---- ۲۵۸
۳-داستان واره ها ---- ۲۵۸
نتایج فصل چهارم ---- ۲۶۰
خودآزمایی فصل چهارم ---- ۲۶۲
منابع مطالعاتی بیشتر ---- ۲۶۴
منابع و مآخذ ---- ۲۶۵
منابع لاتین ---- ۲۷۳
نمایه ---- ۲۷۵
درباره مرکز ---- ۲۸۰

از خـاطره تـا داسـتان: بررسـی تشابهات ساختاری - روایی دو قالب خاطره و داسـتان با تکیه بر منتخب آثار خاطره دفاع مقدس

مشخصات کتاب

سرشناسه:محمدی فشارکی، محسن، 1346 -

عنوان و نام پدیدآور:از خاطره تا داسـتان: بررسـی تشابهات ساختاری - روایی دو قالب خاطره و داستان با تکیه بر منتخب آثار خاطره دفاع مقدس/ محسن محمدی فشارکی، فضل الله خدادادی؛ ویراستار زهرا صفائیان؛ سرویراستار غلامحسین مردانیان ؛ [برای] واحد آموزش و پژوهش حوزه هنری اصفهان.

مشخصات نشر:اصفهان: انتشارات اسپانه، 1398.

مشخصات ظاهری:264 ص.؛ 21/5×14/5 س م.

شابک:350000ریال:978-600-9777-18-1

وضعیت فهرست نویسی:فاپا

یادداشت:عنوان روی جلد: از خاطره تا داستان بررسی تشابهات ساختاری روایی خاطره و داستان دفاع مقدس.

یادداشت:کتابنامه: ص. 251-260.

یادداشت:نمایه.

عنوان روی جلد:از خاطره تا داستان بررسی تشابهات ساختاری روایی خاطره و داستان دفاع مقدس.

عنوان دیگر:بررسی تشابهات ساختاری - روایی دو قالب خاطره و داستان با تکیه بر منتخب آثار خاطره دفاع مقدس.

موضوع:جنگ ایران و عراق، 1359-1367 -- خاطرات -- تاریخ و نقد

موضوع:Iran-Iraq War, 1980-1988 -- Personal naratives-- History and criticism

موضوع:جنگ ایران و عراق، 1359-1367 -- ادبیات و جنگ -- تاریخ و نقد

موضوع:Iran-Iraq War, 1980-1988 -- Literature and the war -- History and criticism

موضوع:جنگ ایران و عراق، 1359-1367 -- داستان -- تاریخ و نقد

موضوع:Iran-Iraq War, 1980-1988 -- Fiction -- History and criticism

موضوع:خاطره نویسی

موضوع:Diaries -- Authorship

شناسه افزوده:خدادادی، فضل الله، 1366 -

شناسه افزوده:سازمان تبلیغات اسلامی. حوزه هنری استان اصفهان. واحد آموزش و پژوهش

رده بندی کنگره:DSR1635/م3الف4 1397

رده بندی دیویی:955/0843

شماره کتابشناسی ملی:5400343

ص: 1

اشاره

بسم الله الرحمن الرحيم

ص: 2

از خاطره تا داستان

بررسی تشابهات ساختاری روایی دو قالب خاطره و داستان با تکیه بر منتخب آثار خاطره دفاع مقدس)

دکتر محسن محمدی فشارکی

فضل الله خدادادی

حوزه هنری اصفهان

1397

ص: 3

واحد آموزش و پژوهش

حوزه هنری استان اصفهان از خاطره تا داستان

تور ه نری استان اصفهان

فضل الله خدادادی دکتر محسن محمدی فشارکی عضو هیئت علمی دانشگاه اصفهان)

سرویراستار:غلامحسین مردانیان ویراستار: زهرا صفائیان مدیر داخلی: الهام متفکر طراح جلد: مجید طرقی صفحه آرا: محمد علی ناصحی ناظر فنی چاپ: امیر مسعود حلاج لیتوگرافی

چاپ و صحافی

چاپ اول: 1397 شمارگان: 1000 نسخه قیمت: 250000ریال شابک:

:ISBN

کلیه حقوق اثر متعلق به حوزه هنری استان اصفهان است.

نقل و چاپ نوشته ها منوط به اجازه رسمی میباشد.

نشانی: اصفهان، خیابان آمادگاه، ساختمان سوره تلفن مرکز پخش اصفهان: 031-32209595

www.artesfahan.ir

ص: 4

فهرست

تصویر

فهرست:

پیش گفتار ۱۱

مقدمه ۱۳

فصل اول: تعریف داستان، خاطره و دفاع مقدس ۱۵

پیدایش ادبیات دفاع مقدس ۱۷

تاریخ شفاهی ۱۹

ادبیات دفاع مقدس و مزیّت ها ۲۱

ادبیات دفاع مقدس پیش تاز در معرفی جهان بینی الهی ۲۴

تعاریف خاطره، ادبیات داستانی و دفاع مقدس ۲۵

واژه ی خاطره ۲۶

تعریف و معنای اصطلاحی خاطره ۲۸

اشکال خاطره نگاری ۳۰

الف) خاطره نگاری شفاهی ۳۰

ب) خاطره نگاری مکتوب ۳۱

عناصر ساختاری خاطره ۳۲

راوی ۳۲

راوی در خاطره نویسی ۳۵

راوی در تاریخ شفاهی ۳۸

راوی تخیّلی ۴۰

زبان در خاطره ۴۵

مباحث تاریخ شفاهی ۴۵

مباحث نظری ۴۶

مباحث روش شناسی ۴۶

اشاعه ی اطلاعات ۴۶

انواع خاطره نویسی ۴۷

خاطره نگاری و یادداشت های روزانه ۴۷

دست‌نوشته‌ها	۴۹
اتوبیوگرافی (حسب حال)	۴۹
بررسی اجمالی تاریخ خاطره‌نویسی در ایران	۴۹
تعریف ادبیات داستانی و داستان	۵۳
روایت و راوی در داستان، خاطره و تاریخ شفاهی	۵۵
روایت در تاریخ شفاهی	۶۶
روایت گری در تاریخ شفاهی	۶۸
انواع روابط راوی و روایت	۶۸
روایت ادبی، روایت تاریخی و نسبت‌شان با امر واقع	۶۹
مهم‌ترین همانندی‌های روایت تاریخی و روایت ادبی	۷۰
صحنه‌پردازی و توصیف	۷۱
تعریف ایماژ (تصویر) و تاریخچه‌ی آن	۷۲
انواع تصویر در خاطره‌های دفاع‌مقدس	۷۸
۱) تصویر زبانی (واقعی)	۷۸
۲) تصویر سطح	۸۰
۳) تصویر مرکب	۸۰
حقیقت‌مانندی	۸۲
زمان و مکان	۸۲
زاویه‌ی دید	۸۳
خودآزمایی فصل اول	۸۴
فصل دوم: ساختار خاطره تحلیل و عناصر مشترک آن با داستان با تکیه بر آثار داستانی دفاع‌مقدس	۸۷
مرزبندی سه قالب: تاریخ، ادبیات و خاطره بر اساس عناصر داستانی	۸۹
عناصر ساختاری خاطره	۹۰
عوامل نزدیکی خاطره به داستان در خاطرات دفاع‌مقدس	۹۴
توصیف و صحنه‌پردازی	۹۴
حقیقت‌مانندی	۹۵
فرق خاطره با تاریخ شفاهی	۹۶
کارکردهای روایت‌پردازی مابعد در ادبیات داستانی و قالب خاطره	۱۰۴
تحلیل سازه‌های روایی در خاطره	۱۰۷

گونه‌شناسی روایت در خاطره‌های منتخب دفاع مقدس ۱۰۷

گونه‌های روایتی در راوی دنیای داستان ناهمسان ۱۰۸

الف) گونه‌ی روایتی متن‌گرا ۱۰۸

ب) گونه‌ی روایتی کنش‌گر ۱۰۹

ج) گونه‌ی روایتی بی‌طرف (خنثی) ۱۰۹

روایت در دنیای داستان همسان ۱۱۰

الف) گونه‌ی روایتی متن‌نگار ۱۱۰

ب) گونه‌ی روایتی کنش‌گر ۱۱۱

بررسی جنبه‌های روایی منتخب خاطره‌های دفاع مقدس ۱۱۲

خاطرات احمد احمد ۱۱۲

بررسی کتاب وقتی پلنگ خواب است ۱۱۶

(خاطرات سرهنگ خلبان حسین وکیلی) به‌قلم حجت رسولی ۱۱۶

توصیف زمان و مکان ۱۲۱

روایت شنو (مخاطب) و ابعاد شناختی آن در منتخب خاطره‌های دفاع مقدس ۱۲۵

انواع راوی و زمینه‌های ارتباط با روایت شنو ۱۳۲

تمایز راوی و روایت شنو در زاویه‌ی دید سوم شخص ۱۳۵

گونه‌شناسی روایت در منتخب خاطره‌های دفاع مقدس بر اساس زمان روایت ۱۳۸

گونه‌های روایت‌پردازی در ادبیات داستانی ۱۴۰

روایت‌پردازی هم‌زمان ۱۴۱

روایت میان‌افزود ۱۴۱

روایت مابعد (متعاقب، پسین) ۱۴۲

بیان مستقیم فاصله‌ی روایت از رویدادها ۱۴۲

بیان غیر مستقیم فاصله‌ی روایت از رخ دادها ۱۴۵

فاصله در نگرش راوی ۱۴۵

دگردیسی ارتباطی راوی با روایت در محور زمان ۱۴۷

الف) فاصله‌ی راوی و روایت در محور زمان ۱۴۷

ب) روایت گذشته در حال ۱۴۸

گونه‌ی روایت در خاطره داستان‌های دفاع مقدس ۱۵۰

بررسی نقش‌های ترغیبی در خاطره‌های دفاع مقدس بر اساس الگوی ارتباطی یاکوبسن ۱۵۴

معرفی الگوی ارتباطی یاکوبسن ۱۵۵

الف) نقش عاطفی ۱۵۶

تصویر

ب)نقش ترغیبی ۱۵۶
ج)نقش همدلی ۱۵۷
د)نقش ارجاعی ۱۵۷
هـ)نقش فرازبانی ۱۵۷
بررسی نقش ترغیبی و محورهای آن در خاطره‌های دفاع‌مقدس بر اساس الگوی ارتباطی یاکوبسن ۱۵۸
نتایج فصل دوم ۱۶۱
خودآزمایی فصل دوم ۱۶۶
فصل سوم: بررسی ارتباط قالب‌های روایی تاریخ، سفرنامه و فیلم‌نامه با داستان، خاطره و تاریخ شفاهی ۱۶۹
ارتباطات ساختاری انواع ادبی ۱۷۱
ارتباط تاریخ، داستان و خاطره ۱۷۷
انواع خاطره‌نگاشته‌های جنگ ۱۸۳
۱- خاطره‌نگاشته‌هایی که ارزش تاریخی و ادبی آن‌ها اندک است ۱۸۳
۲- خاطره‌نگاشته‌هایی که ارزش ادبی و تاریخی آن‌ها چشمگیر است ۱۸۶
شکل/قالب ۱۸۶
موضوع ۱۸۷
مضمون/محتوا ۱۸۷
تخیّل در داستان و تاریخ ۱۸۸
تفاوت‌های تاریخ و داستان ۱۹۰
تاریخ شفاهی و خاطره ۱۹۰
بررسی عناصر مشترک داستان، تاریخ، خاطره و تاریخ شفاهی ۱۹۲
روایت ۱۹۲
حقیقت‌مانندی ۱۹۴
گفت‌وگو ۱۹۶
صحنه‌پردازی ۱۹۷
خاطره، زندگی‌نامه و سفرنامه (تشابهات و تمایزات) ۲۰۰
تفاوت زندگی‌نامه و خاطره ۲۰۱
سفرنامه و خاطره ۲۰۱
تفاوت سفرنامه و خاطره ۲۰۵
نتایج فصل سوم ۲۰۷
ارتباط بین تاریخ و خاطره ۲۰۷

تصویر

ارتباط و فرق های خاطره و فیلم‌نامه	۲۱۱
سازه‌های روایتی تاریخ شفاهی و توان‌مندی‌های مصاحبه‌گر	۲۱۲
توان‌مندی‌های مصاحبه‌گر در تاریخ شفاهی	۲۱۸
اقدامات مصاحبه‌گر در تدوین تاریخ شفاهی آزادگان و اسرای دفاع مقدّس	۲۲۱
جایگاه مصاحبه در تاریخ شفاهی	۲۲۳
خودآزمایی فصل سوم	۲۲۴
فصل چهارم: خاطره زیر مجموعه‌ی ادبیات یا تاریخ؟	۲۲۷
شأن ادبی و تاریخی خاطرات جنگ	۲۳۱
ارتباط مقوله‌ی ادب و خاطره‌نگاشته‌های جنگ	۲۳۹
تقسیم‌بندی خاطره‌نوشته‌ها از منظر جایگاه‌شناسی	۲۴۶
۱_جایگاه تاریخی	۲۴۶
۲_جایگاه ادبی	۲۴۶
۳_داستان واره‌ها	۲۴۶
نتایج فصل چهارم	۲۴۸
خودآزمایی فصل چهارم	۲۵۰
منابع مطالعاتی بیشتر	۲۵۱
منابع و مآخذ	۲۵۳
منابع لاتین	۲۵۹
نمایه	۲۶۱

پیش گفتار

در میان قالب های ادبی خاطره نزدیک ترین قالب به داستان است. عناصری چون: حقیقت مانندی، روایت، زاویه ی دید، صحنه پردازی، زمان و مکان و لحن از عناصر مشترک داستان و خاطره است به طوری که خاطره را می توان تبدیل به داستان نمود و یکی از دلایل تشویق نویسندگان مبتدی به نوشتن خاطره همین نزدیکی خاطره به داستان است. هرچند می توان نوعی از زندگی نامه های خودنوشت (اتوبیوگرافی را که شرح حال و خاطرات نویسنده است نوعی خاطره به حساب آورد، اما زندگی نامه هایی را که صرفا به شرح وقایع زندگی نویسنده در برهه ی زمانی خاصی می پردازند (بیوگرافی) نمی توان خاطره دانست، یعنی بیوگرافی به اندازه ی اتوبیوگرافی از عناصر داستان استفاده نکرده و کشش و جذبه ی داستانی ندارد. در واقع می توان گفت بیوگرافی نوعی تاریخ نگاری است چه بسیار از این زندگی نامه ها که طی یک دوره ی تاریخی خاص نوشته شده اند و به بیان وقایع آن زمان پرداخته اند در حالی که اتوبیوگرافی به دلیل کاربرد عناصری مانند روایت، توصیف و حقیقت مانندی به داستان نزدیک می گردد.

ص: 11

مقدمه

دفاع مقـدس نامی است که بر هشت سال ایسـتادگی و پایداری مردم ایران در برابر دشـمن متجاوز نهاده شد. تاریخ ادبیات دفاع مقدس از نخستین روزهـای جنگ آغاز می شود و تا امروز ادامه دارد و یادها و نمادها و آثار آن را در ذهن و ضـمیر و درون و بیرون نسـلی که از متن حادثه به امروز رسیده است می توان یافت. جنگ هشت ساله ی عراق با ایران و پیامدهای آن، زمینه ی نگارش هزاران اثر شده است که در این آثار نویسـندگان به موضوعاتی چون تاریخ عملیات ها، گزارش رخدادها، جغرافیای جنگ، بازتاب های جهانی و... پرداخته اند. قالب «خاطره» را می توان یکی از این آثار دانست که نشانگر مقاومت ها و سـلحشوریهای رزمنـدگان اسـلام است، به طوری که به لحاظ کمی، خاطره های خودنگاشـته (اتوبیوگرافی) و دیگرنگاشـته (بیوگرافی) بعـد از هشت سال دفاع مقـدس رشـد و گسترش فراوانی یافته است و می توان گفت نوع ادبی خاطره در سال های پس از پایان جنگ تحمیلی ارج و ارزش فراوانی یافت. اگرچه پیش از آن نیز بحث ها و مقالاتی در مطبوعـات بـدان اختصـاص داشت، اما برگزاری شب های خاطره و نگارش خاطرات در پرورش این نوع ادبی تأثیر فراوانی داشـته است، به طوری که امروزه شاهد انبوهی از خاطرات رزمندگان و شهیدان دفاع مقدس هستیم.

خـاطره را می توان گونه ای متن روایی دانست که دارای راوی، رویـداد و روایت شـنو(مخـاطب) است و به نوعی، بـازگویی و گاه بازآفرینی دیده ها، شـنیده ها و کردارهای زمان گذشته است، بنابراین می توان گفت «خاطره» حاصل دیده ها و یک متن رئالیستی (واقع گرا) است و نه ساختگی و حاصل تخیل.

ص: 13

از آن جایی که «خاطره» همانند داستان از عنصر روایت استفاده می کند، شبیه به داستان است و علاوه بر این بسیاری از عناصر داستانی از جمله، شخصیت، فضا، روایت، زاویه دید، تعلیق، کشمکش، توصیف، صحنه سازی ولحن در «خاطره» نیز دیده میشود به طوری که «خاطره» را می توان یکی از شبیه ترین قالب ها به داستان نامید. در این کتاب بر آنیم تا با توجه به اهمیت ادبیات دفاع مقدس و نوع ادبی خاطره، به بررسی ساختار خاطره و تشابهات ساختاری آن با داستان با توجه به جدیدترین نظریه های علم روایت شناسی و ساختارگرایی بپردازیم (صرفا آثاری که بر اساس خاطرات شهدا و رزمندگان تدوین شده است)؛ و در گام دوم با تکیه بر این آثار درصددیم تا به تبیین جایگاه خاطره نسبت به دیگر قالب های روایی از نظر کاربرد عناصر داستان بپردازیم و در انتها می کوشیم تا بدین اصل مهم نائل آییم که آیا خاطره زیر مجموعهی تاریخ است یا داستان؟ و در راستای تبیین اهداف این پژوهش از آثار تدوین شده در زمینه ی دفاع مقدس بهره خواهیم برد.

آثاری که تاکنون پیرامون دفاع مقدس به رشته ی تحریر درآمده عمدتا به معرفی ارزشها و رشادت های رزمندگان نظر داشته است همچنین در زمینه ی ادبیات داستانی دفاع مقدس و ارزش های آن کارهای فراوانی در قالب داستان، فیلم، خاطره و شعر انجام شده است، ولی از نظر بررسی ساختار روایی و شکل شناسی حرفه ای این آثار کار بنیادینی تاکنون انجام نشده است. در کتاب حاضر بر آنیم تا برای اولین بار در گام نخست با تکیه بر نظریه های نوین ساختارگرایی و روایت شناسی با توجه به این آثار، به بررسی ساختار دو قالب داستان» و «خاطر» بپردازیم و در ثانی چگونگی تلفیق این دو قالب را با تکیه بر آثار چندی از داستان های دفاع مقدس نشان دهیم.

فصل اول: تعریف داستان، خاطره و دفاع مقدس

اشاره

هـدف کلی آشـنایی با داسـتان، ادبیات داسـتانی و ادبیات دفاع مقـدس هدف های مرحله ای- رفتاری انتظار می رود پس از مطالعهی این فصل بتوانید 1. واژه های «خاطره»، «داسـتان» و «ادبیات دفاع مقـدس)» را تعریف کنید . 2. عناصـر ساختاری - روایی مشترک خاطره و داستان را تحلیل کنید.

۳. شگردهای روایت پردازی در ادبیات داستانی، خاطره و تاریخ شفاهی را بشناسید.

4. تاریخچه ی ایماژ را بیان کنید و انواع آن را در خاطره نگاشته های دفاع مقدس بررسی کنید.

پیدایش ادبیات دفاع مقدس

دفاع مقدس، واژه ای است که به جنگ تحمیلی حزب بعث عراق علیه جمهوری اسلامی ایران اطلاق می شود. شروعی که برای خاتمه ی آن هشت سال مردان غیور و زنان شیردل ایران زمین با ایمان، ولایت مداری، بصیرت و شهادت طلبی، همزمان با دنیایی از کفر و استکبار جنگیدند و هزاران شهید و جانباز تقدیم انقلاب کردند؛ اما وجبی از خاک میهن را حتی برای لحظه ای زیر چکمه های دشمن غاصب تحمل نکردند.

دفاع مقدس ملت ایران برگرفته از مکتبی عاشورایی بود که با رهبری امام خمینی (ره) برای حفظ اسلام و انقلاب اسلامی و عزت وطن شکل گرفت و بنا بر فرمایش امام خمینی (ره) «جنگ تا رفع فتنه» ادامه دارد. جنگی که برای ما دفاع مقدس و دفاعی که از دید رهبر کبیر انقلاب اسلامی «نعمتی بزرگ» بوده و هست. نکته ی مهم در تفاوت گرامیداشت یاد و خاطره ی هشت سال دفاع مقدس با سایر وقایعی که در کشورهای دیگر رخ داده، این است که اساسا هر کشوری پایان جنگ و یا هر بحرانی را گرامی می دارد اما در کشور ما شروع جنگ تحمیلی گرامی داشته می شود.

تاریخ ایران فراز و نشیب های بسیاری به خود دیده است. دوران هایی که سلاطین مختلفی بر آن حکومت کرده اند؛ قاجاریه، پهلوی و... در هر دوره ای ماشاهد تجاوزهایی به خاک میهن و یا حتی زشت تر، شاهد بذل و بخشش های عجیب حکومت های سلطنتی در اهدای بخش های مهم و استراتژیک کشور بوده ایم. این بخش از تاریخ ایران، تأسف آورترین پیامدها و حتی خجالت آورترین قراردادها را در خود ثبت کرده است.

اما در طول هشت سال دفاع مقدس با اینکه بیش از سی کشور جهان،

علی الخصوص آمریکا، آلمان، انگلیس و برخی از کشورهای عربی منطقه، مستقیم و غیرمستقیم از صدام حسین حمایت می کردند؛ رزمندگان ما سرفصل جدیدی از تاریخ ایران را در صفحات تاریخ انقلاب اسلامی به ثبت رساندند. در این جنگ نه تنها یک وجب از خاک ایران در دست نیروهای عراقی باقی نماند، بلکه عراق به عنوان کشور متجاوز به نظام بین الملل معرفی شد. مهم ترین دلیل گرامیداشت هفته ی دفاع مقدس، زنده نگه داشتن یاد و خاطره ی کسانی است که حماسه ساز وخلق کننده ی آن دوران طلایی هستند.

ادبیات در تاریخ هر ملتی می تواند بیانگر حقایق، رخدادها، رویدادها، خوشیها، ناخوشی ها و حماسه های انکارناپذیری باشد که اگر عنایت و توجه ویژهی ادیبان و فرهیختگان عصر خود را در بر داشته باشد دارای وجوه شاخصی در اعصار دیگر می گردد. چشم انداز و برداشت و نگاه هر نویسنده ای در متون ادبی، برآیند نوینی است که او از حماسه ها، احساسات و جریان های زندگی پیرامونی خود دارد، هر چه قدر این نگاه زلال تر و شفاف تر باشد به خوبی می تواند جریانات فکری جامعه ی خود را بسازد و در قالب آثاری مانا و ماندگار قرار دهد و آثاری چون شعر، قصه، رمان، نمایشنامه، فیلم نامه و سایر آثار ادبی را به ارمغان گذارد.

اگر فرصت ها مجال پرداختن به پدیده های مهم و بزرگ را به نویسنده ندهد، نویسنده می تواند با انتخاب اجزایی از یک پدیده ی بزرگ شاهکاری بزرگ خلق کند و زندگی پیرامونی خود را با الهام از پدیده های مهم آن چنان ترسیم نماید که حماسه ای از کلمات بسازد. در ادبیات نویسنده قادر خواهد بود با استخدام کلمات بیان گر حوادث، رویدادها، احساسات گردد و جان پیام را به مخاطبان با شیوه ها و ابزارهای مورد دلخواه انتقال دهد.

یکی از پدیده های مهمی که فکر و ذهن نویسندگان معاصر را به خود معطوف داشته و خالق نوعی ادبیات در میهن اسلامی مان گردید، پدیده ای به نام «دفاع مقدس است که از سال 1359 تا 1367 رخ داده است.

ص: 18

پدیده ی دفاع مقدس صـرف نظر از این که می تواند به تنهایی کتاب قطوری از دائره المعارف انقلاب اسلامی باشد و به عنوان زیر مجموعه ای از آن قرار گیرد، اما دارای آن چنان غنا، شور، نشاط، بالنـدگی، حوادث، رویـدادها و رخدادهای عبرت آموز تاریخی، اسـلامی و انسانی است که خود به عنوان یک جریان فکری در ادبیات جا بازنموده و در تقسـیم بنـدی ادبیات معاصـر برای آن نوعی امتیاز و برجسـتگی قائل شـده ایم. لـذا اینک ادبیات دفاع مقـدس در همهی زمینه ها از جمله شـعر، خاطره، داسـتان، رمان، نمایش نامه، فیلم نامه، قطعات ادبی، مقالات تحلیلی، توصـیفی، تمثیلی، انتقادی و غیره حرف های تازه ای برای گفتن دارد که در کمتر پدیـده ای این گستردگی را می بینیم. لذا در این پژوهش بر آنیم تا به تحلیل ساختار روایی و شـگردهای روایت پردازی در تعـدادی از خاطرات دفاع مقـدس بپردازیم و چون جای چنین کتابی را در عرصه ی پژوهش های مربوط به آثار دفاع مقدس خالی دیدیم، انجام پژوهشـی از این دست را لازم شمردیم و امیدواریم با انجام این پژوهش ذره ای از حقی را که شهدای عزیز بر گردن مان دارند اداء کنیم.

تاریخ شفاهی

تاریـخ شـفاهی یکی از روش های انتقال اخبار و رویـدادها و یکی از قدیمی ترین روش های تاریخ نگاری است که از گذشـته های بسـیار دور، حتی پیش از پدیـدار شـدن سـنت مکتوب تاریـخ نگـاری، کاربرد و اهمیت داشـته و امروزه نیز در مکتب های جدیـد تاریـخ نگاری کشورهای مختلف، رویکرد ویژه ای به این مقوله می شود.

تاریخ شـفاهی در اصل، گزارشـی است از تجربه ی دست اول و یادآوری حوادث گذشته و برقراری ارتباط توسط مصاحبه گر برای مقاصد تاریخی هم چنین بیشتر متخصصان اتفاق نظر دارند که مصاحبه باید با دستگاه ضبط صوت ثبت شود. بدین ترتیب، سخنان راوی به عنوان منبع تاریخی اصلی نگهداری می شود. تاریخ شفاهی یک روش و فن است نه رشته ای

فرعی از تاریخ، مانند تاریخ سیاسی، اقتصادی یا اجتماعی. دوره ی جدید شکل گیری تاریخ شفاهی به اواخر دهه ی 1940 م برمی گردد؛ زمانی که دستگاه ضبط صوت، گردآوری و نگهداری گفت وگوهای شفاهی را تسهیل کرد، با این حال تاریخ شفاهی، پیشگامان متعددی دارد(ریچی، 1387: 282).

هسته ی تاریخ شفاهی بر محور حافظه ی آدمی می چرخد. حافظه همان جایی است که مفاهیم در آن تولید، استخراج و یا نگهداری می شود. اگر بخواهیم به طور کلی تاریخ شفاهی را تعریف کنیم، باید بگوییم تاریخ شفاهی، مجموعه خاطرات و تفسیرهای شخصی افراد را از رخدادهای مهم تاریخی استخراج می کند. این استخراج از طریق جمع آوری خاطرات در مصاحبه های ضبط شده، انجام می شود.

یک مصاحبه ی تاریخ شفاهی، عموما از سه عنصر اساسی و مهم تشکیل شده است. نخست مصاحبه گری که با پرسش هایی مناسب و عالی آماده باشد، دوم یک مصاحبه شونده و سوم ابزاری که بتواند این مصاحبه را ضبط کند. گاهی این ابزار در شکل ضبط صدا به تنهایی است، در حالی که گاهی به همراه ضبط صدا، ضبط تصویر نیز انجام میشود. در مرحله ی بعد، مصاحبه های ضبط شده، بر روی نسخه هایی پیاده می شوند تا متن مکتوب آن به دست آید. سپس این متون مکتوب تلخیص می شوند و فهرستی از موضوعات مطرح در آنها تهیه می شود. آن گاه همه ی آنها در یک کتابخانه یا آرشیو قرار داده می شوند. محصول به دست آمده از این مصاحبه ها ممکن است برای منظورهای مختلفی مورد استفاده قرار بگیرد و مثلا پژوهش، یکی از این منظورهاست(همان: 283).

تاریخ شفاهی نیز، یکی دیگر از روش های درک تاریخی است. «تاریخ شفاهی، نوعی شیوه ی جمع آوری و آماده سازی اطلاعات تاریخی است از طریق ضبط مصاحبه با شرکت کنندگان در رویدادهای تاریخی. تاریخ شفاهی، هم قدیمی ترین نوع تاریخ است که مربوط به پیش از دوره ی آغاز اختراع الفبا و

ثبت تاریخ می باشد و هم یکی از جدیدترین انواع آن است که از دهه‌ی 1940 با ضبط مطالب بر روی نوار آغاز شد»(ریچی، 1387: 282).

تاریخ روایی، نه آن چنان بیگانه با فرهنگ ایرانی و اسلامی است که آن را کاملا وارداتی بدانیم و نه آن چنان خودی که سرمنشاء آن داخلی باشد. وجود افسانه هایی که سینه به سینه نقل شده است، شاهنامه خوانی یا نقالی شاهنامه و از همه مهم تر احادیث بسیاری که با کلمه ی «قال «آغاز شده است، مبین روایی بودن تاریخ ماست؛ اما تاریخ شفاهی، مقوله ای دیگر است. تاریخ شفاهی، مبتنی است بر مصاحبه ی رو در رو با تاریخ سازان؛ مصاحبهی پژوهشگر تاریخ با نقش آفرین تاریخ در مورد تجربیات خاصی که دارد. بهره جستن از روایات شفاهی به عنوان یک منبع تاریخی، امری همیشگی در تاریخ نگاری هر ملتی است؛ اما در بحث تاریخ شفاهی، مورخ، خود به تولید منابع تاریخی دست می زند (رک، نیک نفس، 1383: 4).

ادبیات دفاع مقدس و مزیتها

از مزیت هایی که ادبیات دفاع مقدس می تواند در تاریخ شکوهمند انقلاب اسلامی داشته باشد مزیت «سندسازی» است که امروزه ادبیات علاوه بر جذب مخاطبین خود و اقناع نویسندگان و پر کردن اوقات فراغت خوانندگان و فعال نمودن زمینه های فرهنگی و هنری می تواند به عنوان سندی غیرقابل انکار از ادبیات و تاریخ این کشور برای آیندگان باقی بماند. آیندگان می توانند بر حسب علاقه و اشتیاق و نیاز خود از آن بهره جویند و مطالب مفیدی را از آن استخراج نمایند و یا الگو بگیرند.

این اسناد ادبی، اسنادی هستند که در عرصه ی تحولات دوران و گردش چرخ زمان نمایان گر رشادت ها، دلیری ها و فداکاری های رزمندگان کشورمان در برابر متجاوزان بوده و خود سندی گویا از مقاومت جانانه و دلیری های شیر مردان و زنان این مرزوبوم است. از آن جایی که هر اثر ادبی دارای شگردهای ساختاری و عناصر سازه ای خاص است، در این آثار نیز شاهد دستور زبان

ساختاری منحصـر تحت عنوان ادبیات پایداری هستیم و به همین دلیل می توان گفت که این آثار از جنبه های مختلف قابل بررسی است. از آن جایی که نویسـندگان ادبیات دفاع مقدس عمدتا خود در گوران حوادث جبهه و جنگ قرارگرفته اند و از شـمیم کوی یار نفس کشـیده انـد کمتر دچـار لغزش و تحریفـات گردیـده انـد، حتی اگر در بیـان و قـدرت انتقال پیام و اسـتفاده ی بهینه از خلاقیت های به کارگیری از کلمات و ماجراها قصوری کم و بیش داشته اند، در بیان مفاهیم صادق بوده اند.

از این روست که مـا بر تـارک ادبیـات ایران، دفـاع مقـدس را ماننـد برگ زرینی در تاریـخ می بینیم که هماننـد گوهر درخشانی در ادبیات حماسـی، ادبیات نمایشـی، ادبیات عرفانی، ادبیات انتقادی، ادبیات توصیفی میدرخشد و جریان های فکری و اندیشه ای را متأثر از آن می دانیم. به طوری که این تأثیرگذاری در ادبیات، جان تازه ای در روح و جان آدمیان دمیده است.

اگر نوشـته ها، سـروده ها و آثار نویسـندگان معاصـر را که بیانگر احساسات پاک سرایندگان و نویسندگان آن نسبت به مفاهیمی چون ایثار، دلـدادگی و شـهادت پیشـگی حماسه آفرینان دفاع مقـدس است بزداییم، به طور جدی سوز و شور و لطایف و ظرایف و هنر و زیبایی را از متون ادبی گرفته ایم که در آن صورت کلمات، بی هویت و سرگردان در الفبای خیال نویسندگان بی تفاوت باقی می مانند که تأثیری هم در دل مخاطبان نخواهند داشت.

دفاع مقـدس زمینه ی خلق آثاری بـدیع و بکر در حوزه ی ادبیات بود. اگر چه در دوران جنگ فرصت چنـدانی برای خلق آثار فاخر نیست، امـا مثل همه ی جنگ های دنیا پس از اتمام جنگ، ناگفته های ادیبان و شاعران و هنرمنـدان از دفاع مقـدس به قـدری ارزشـمند، عمیق و انسانی است که منکران وجود « ژانر» یا نوع ادبی جدید موسوم به آثار دفاع مقدس را باید منکران خورشید دانست. در این دوره زاویه ی دید شاعران به شعر ورسالت شاعر کاملا متفاوت از دوره های پیشین است.

جنگ به قـدری سترگ بود که در سال های اولیه ی آن حتی شاعران انقلابی و متعهد هم دچار حیرتی ناخواسـته شدند. هم بی تجربگی در سرودن شعر وخلق اثر ادبی در ساحت حماسه از نوع دفاع مقدس و هم فضای سنگینی که در اثر جنگ واقعا ناخواسته و تحمیلی بر کشور و ساحت فرهنگی ادبی کشور حاکم بود، زمینه ی حیرت افزایی را فراهم می آورد. پدیدآورنـدگان آثار دفاع مقـدس را می توان از سه نسـل برشمرد: شاعران قبل از انقلاب به دو گروه مسلمان و غیر مسلمان تقسیم می شدند. غیرمسلمانان از ابتدای پیروزی انقلاب با اصل انقلاب و ماهیت انقلاب و جهت انقلاب مسئله داشـتند و در نهایت سـر سازگاری نداشـتند. با وجود این که از مایه و سرمایه ی شاعری بی بهره نبودنـد، امـا نگـاه، تلقی و باورشـان اجازه نمی داد که هم جهت با انقلاب اثری بیافرینـد. برخی از آنان سـکوت را بر مخالفت و مخالف سرایی ترجیح دادند، برخی هم آب در آسـیای غیر می ریختند و در اتوپیای بی خیالی، از جامعه ای بی طبقه و اشتراکی که در ذهن شان از کرملین رسوب کرده بود، همچنـان به تصور باطـل حکومت کمونیستی در ایران، آب در هاون شوروی آن روز می ریختنـد؛ اما جماعت و گروه مسلمان به دو گروه معمران یا باسابقه ها و جوانان و نورسیدگان قابل تقسیم است.

در ساحت ادبیات داسـتانی باید گفت که آثاری از این نوع، از سوی نویسـندگان مسلمان بسیار کم بود. واقعا نمی توان سرعت خلق و ارائه ی اثر شعری را با داستان و رمان مقایسه کرد. اکثر داستان نویسان انقلاب اسلامی و به خصوص دفاع مقدس و افرادی که حرفی برای گفتن داشتند متولدین یک یا دو دهه قبل از پیروزی انقلاب بودند؛ مبالغه نیست اگر مدعی شویم بسیاری از آن ها همزاد انقلاب اند.

در جنگ هم شـعر مثل گذشته ی تاریخی خود، صدای برتر ادبیات دفاع مقدس بود. با وجود این که بسیاری از آثار داستانی لباس فیلمنامه بر تن کردند، اما برخی از شاعران پیشتازی خود را بر انواع دیگر و ژانرهای

نوزاده حفظ و اثبات کردند. نکته ی دیگر در ادبیات دفاع مقدس بازتعریفی است که از رابطه ی قالب و محتوا، شکل و مضمون، ساختار پیام و درون و برون شد. برخی تعاریف جا افتاده از سوی بزرگان و ناموران ادب و نقد باوجود نوعی رشادت و بیباکی ادبی نسل جوان شکسته شد. این که غزل برای اشعار عاشقانه و توصیف و بیان هجران و فراق عاشق و معشوق با قافیهی مصرع و بین 5 تا 14 بیت باشد تقریبا رنگ باخت. ظرفیت عظیم و عظمت وصف ناشدنی حماسه های سترگ رزمندگان، به قدری بالا بود که هر مقاومتی را در رابطه ی تعاریف سنتی قالب و محتوا، به هم می زد. شاعران بی نظر داشت و تعهد و التزام به تعاریف سنتی، قالب های شعری را در خدمت مضامین دفاع مقدس گرفتند. اگر درگذشته و سیر تطور قالب رباعی در برخی از دوره ها و مناسبت ها به تعدادی محدود از رباعیات حماسی- عرفانی برمی خوریم، در ادبیات دفاع مقدس رباعی رنگی کاملا حماسی از نوع دفاع مقدس به خود گرفت. در حافظه داریم که در دوران جنگ های ایران و روس، قصایدی در دفاع از ایران سروده شد که رنگ حماسی داشت؛ اما زبان و شکل بیان و عناصر واژگان شعری قصیده ی دوران دفاع مقدس با آن دوره ها کاملا متفاوت است. عرفان حماسی یا حماسه های عرفانی- آیینی در لباس مثنوی، غزل، قصیده، قطعه، رباعی، دوبیتی، قالب نو حتی آزاد ظاهر شد. سوگ سروده هایی که در قالب غزل برای شهیدان و امام شهیدان سروده شد، انحصار قالب قصیده را برای طرح منقبت یا مصیبت و توصیف بهار و طبیعت درهم شکست. در ادامه ی انقلاب و جنگ، جوانان در خلق آثار مانا و فاخر از پیران پیشی گرفتند و شاعرانی چون قیصر امین پور، حسن حسینی، سلمان هراتی، علیرضا قزوه و ساعد باقری توانستند میدان داری کنند.

ادبیات دفاع مقدس پیشتاز در معرفی جهان بینی الهی

دفاع مقدس با توجه به هویت الهی و آرمانی خود در معرفی جهان بینی الهی نیز پیشتاز است و در عصر تکنولوژی و صنعت و ارتباطات و جنگ رسانه ها،

بیانگر نوعی ارزش الهی و آرمانی است که فطرت انسان ها را به پذیرش جهان بینی الهی فرامیخواند.

از این رو، مفاهیم در بستر جریان های دفاع مقدس رنگ خشونت و بی رحمی ندارند، بلکه رحمت و عطوفت و مهربانی از آن می تراود، دفاع در مقابل خشونت ترسیم می گردد، دفاع در مقابل بی رحمی و زورگویی و استعمارگری به منصه ی ظهور می رسد، در مقابل خشونت، دفاع با اقتدار تمام توسط زاهدان شب و شیران روز طرح می گردد. در این صورت جهان بینی الهی در لایه های این تفکر و بینش نقش عمیقی دارد، مفاهیم اسلامی و انسانی در حد اعلا بروز می یابد، مفاهیمی نظیر ایثار، فداکاری، شهادت طلبی، شجاعت، رشادت، خداخواهی سوژه ی اصلی نوشتارهای نویسندگان و متون ادبی می شود. در چنین ادبیاتی خوانندگان در فراخوان عظیمی از جهان بینی الهی دعوت می شوند.

به همین دلیل است که فطرت خوانندگان بی دغدغه با رزمنده دفاع مقدس خو می گیرد، در شعر دفاع مقدس خوانندگان می خوانند، در قصه با آدم های قصه همراه می شوند، در فیلم نامه باشخصیت های فیلم می نشینند، برمی خیزند، خو می گیرند و زندگی می کنند، بی آن که بخواهند، خود را در فضای مفهومی جبهه وجنگ قرار می دهند، هرقدر نویسنده ی دفاع مقدس و ادبیات ارائه شده با جهان بینی الهی هماهنگ باشد به همان نسبت در تأثیرگذاری و باورپذیری مخاطبان سهیم خواهد شد و لذا مخاطبان با خالق اثر هم نفس و همراه می شوند.

تعاریف خاطره، ادبیات داستانی و دفاع مقدس

باربولد در کتاب نظریه های روایت این چنین به تعریف خاطره می پردازد: خاطره یعنی داستانی که فاعل ماجرا سرگذشتش را نقل می کند و از جمله مزایایش این است که حقیقت نمایشی اش بیشتر است و بیش از رمان تخیلی امکان آشکارسازی صمیمانه ی شخصیت ها را فراهم می آورد. (مارتین، 1382 :97).

ص: 25

خاطره نویسی یک تجربه است. یک قطعه از زندگی است. داستانی است که همه قادرند بیانش کنند چون خیالی شیرین است. خوب دیده می شود و زیبا به یاد و خاطره می ماند. انگار قدرت درونی آن لحظه ها را دوباره زنده می کند و به ترتیب کنار یکدیگر می چیند. زیرا حتی یک زمان واحد را دونفر یک گونه نمی بینند و یک جور توصیفش نمی کنند. روایتی که گذر از حال به گذشته و ترمیم شکل گیری برای آینده است، خاطره نویسی (memoir) نام دارد». ارجی، 1384: 1) «خاطره نویسی به عنوان یک مرحله از خودآگاهی است که بعد از زبان آموزی کودک شروع می شود و تمرینی است که سرانجام به آزمون و تولید هنری می انجامد یا می توان گفت: این کار پایه ی یک تحول است برای پدید آوردن شکل های دیگر داستانی و حتی علمی» (همان: 1).

واژه ی خاطره

خاطره از کلمه ی عربی «خاطر» گرفته شده است. ریشه ی آن فعل «خطر یخطژ» است (معلوف، 1383: ذیل کلمه ی خاطره) که در معنای « به فکر کسی رسیدن، به فکر کسی راه یافتن، به خاطر کسی خطور کردن» به کار می رود. (همانجا).

مصدر این کلمه، خطور است. کلمه ی خاطر در فرهنگ های گوناگون این گونه معنا شده است: «آن چه که به قلب خطور کند، آن چه در دل گذرد، دل، ضمیر، ذهن، قریحه، خیال، ادراک، حافظه، یاد، واردی است که بدون سابقه ی تفکر و تدبر در قلب وارد می شود، نظر، اندیشه، میل، خواهش، تمایل و...) (فرهنگ معین، دهخدا، عمید) واژه ی «خاطره» در زبان فارسی با افزودن «5» نسبت به کلمه ی خاطر ساخته شده است.

دهخدا واژه ی خاطره را این گونه معنی می کند:

« اموری که بر شخص گذشته باشد و آثار از آن در ذهن شخص مانده باشد، گذشته آدمی، وقایع گذشته که شخص آن را دیده یا شنیده است، دیده ها و

شنیده های گذشته. (لغت نامه دهخدا: ذیل واژه ی خاطره) جمع کلمه ی خاطر، خاطرات، خواطر و خاطره ها؛ مهم ترین کلمات مترادف آن، یـاد، یادبود، یادگار ویادنامه و کلمه ی معادل آن در زبان عربی «المـذکر» و «ذکری» است» (دهخـدا 1366: ذیل خاطره). تصویری ماندنی در ذهن که آیینه ی واقعیت است، ولی تمام نما نیست و رنگ و خیال عاطفه پذیرفته است (حسینی نژاد، 1382: 18).

علیرضا کمری بیشتر به تعریف فاعلی ومضمونی خاطره و خاطره نویسی توجه دارد: «اثر و نوشته ای که نویسنده درنتیجهی یادآوری ارادی شرح حال و حوادث و رویـدادهای سپری شـده در زمان ومکان معلوم- که به دلیل حضور یا مشاهده و اسـتماع از آنها اطلاع یافته است- پدیـد می آیـد و در آن چگونگی وقوع حوادث و رویـدادها منعکس شـده است» (کمری، 57 : 1383). غلامحسـین یوسفی اتوبیوگرافی رانوعی از خاطرات میداندومینویسد: «خاطره عبارت است از هر چیزی که از روی قصد و آگاهی نوشـته شده و مقصود از آن معرفی عمل و اندیشه ی صاحب اثر بوده است». (یوسـفی، 36101380). تعریفهایی که بیان شـد، تمام ویژگی های یک خاطره را در برندارد، بنابراین در این جا تعریف کامل تری از خاطره را می آوریم:

خاطره، اثر، نوشـته و یا پدیـده ای است روایی که پدیدآورنـده ی آن با آگاهی و اراده به شـرح احوال، حادثه ها و رویدادهای گذشـته که به عللی در ذهن مانـدنی و برجسـته شده اند- می پردازد. راوی در آن حضور مسـتقیم یا غیر مسـتقیم (مشاهده، منابع دست اول و...) دارد. جزئیـات زمـان ومکـان و چگونگی وقوع حوادث نیز در آن منـدرج است. خـاطرات در بیشتر موارد تـأثیری احساسـی- عاطفی بر فرد می گذارد. با توجه به این تعریف، خاطره نویسی یکی از گونه ها و زیرمجموعه های زندگی نامه به شمار می آید. البته از آن جایی که در زندگی نامه ها، بیشتر، حوادث و رویدادهای برجسته تر عنوان می شود، خاطره نگاشته و زندگی نامه مفهوم مشترکی میابند.

بسیاری از آثار تاریخی- با توجه به تعریف یادشده - به طور مثال کتیبه ها

(مانند بیستون)، کوه نگاری ها و برخی از اشیای تاریخی هم در زمره ی ادبیات خاطره نویسی به شمار می آیند، زیرا این آثار با آگاهی خلق شده اند و به شـرح حادثه ها و رویدادهای مهم می پردازند، زمان و مکان مشـخص دارند و پدیدآورندگان آنها به قصد ماندگار کردن یاد یا عبرت دیگران، این آثار را به وجود آورده اند.

تعریف و معنای اصطلاحی خاطره

خـاطره در معنـای اصـطلاحی خـود در درجه ی اول یـک مفهوم روان شـناختی دارد و در کتب روانشناسـی موجود هم در قسـمت روان شناسـی آموزشی و یادگیری و روان شناسی ادراک درباره ی آن از این بعد بحث های نسبتا مفصلی انجام گرفته است. ما نیز بحث مستقلی را به بررسـی جوانب مختلف روحی و روانی خاطره اختصاص داده ایم ولی آن چه در این جا ضروری است تعریف خاطره به طور مستقل و به دور از گرایش های علوم رایج است؛ زیرا خاطره در روانشناسـی از بعد احساس و ادراک و در فلسـفه از بعد وجود و ماهیت و جوهر و عرض بودن، در تاریخ از بعد قابلیت اسـتناد برای حوادث گذشته و در هنر و ادبیات از بعد محتوای عاطفی و زیبایی شناسی می تواند مورد گفت وگو قرار بگیرد و به نوبه ی خود، موضوع بحث هـای آینـده ی مـا نیز خواهـد بود. ولی مـا قبل از هر چیز این پدیـده را فینفسه در نظر میگیریم و البته آن مقـدار خلطی که به ناچـار بـا مباحث تاریخی و روان شناسـی پیـدا می کنـد و از خصوصـیات نوعی این پدیـده است، معذوریم؛ و نیز باید دانست که در تعریف خاطره ما بیشتر ناچاریم به شـرح لفظی آن اکتفا کنیم زیرا تعریف دقیق منطقی آن، به معنای بیان حد ورسم تام با استفاده از جنس وفصل منطقی معمولا میسر نمی شود مانند بسیاری از پدیده ها که چنین هستند؛ و اکنون چند تعریف از خاطره:

دائره المعارف بریتانیا در ذیل عنوان خاطره «memory) می نویسد: خاطره در کامل ترین شـکل خود، مشتمل بر حوادث و تجاربی است که در

ظرف گذشته واقع شده و متعلق به زندگی گذشته ی شخص بوده و اکنون آن شخص فقط آن را بیان می کند و به کار می گیرد» (کرباسچی، 1366: 31).

کلیه ی آثار و علائمی که همراه احساس شیء در حافظه ثبت می شوند و سپس تکرار می گردند، خاطره یا تصویر آن شیء نامیده می شوند.

خاطرات، بخشی از محفوظات و مشاهدات انسان است که در زمان مشاهده، تأثیر خاصی در مجموع حافظه ی او باقی گذاشته است؛ به تعبیر دیگر: بخش برجسته ای از حافظه ی فردی که حین مشاهده تأثیر شدید عاطفی پذیرفته است و به همین دلیل آن بخش زودتر تداعی می گردد.

خاطرات یعنی صحنه ها و حوادثی که بر صفحه ی ذهن و خاطر شخص اثر گذاشته و در یاد می ماند و بیان آن می تواند در بازسازی فضا، زمان و محیط گذشته مفید واقع شود. (کرباسچی، 1366: 32-35).

با این اوصاف می توان گفت: خاطره پدیده ای با این ویژگی هاست: - یادی از گذشته در بردارد. - مشتمل بر حادثه یاصحنه یا حالتی است.

- دارای رنگی از احساس و عاطفه و خیال و اغلب نشان دهنده ی تأثیرپذیری روانی فوق العاده است. ا - متکی و متوقف بر مشاهده و حضور است؛ اگر چه به صورت غیر مستقیم.

- در ظرف یک زمان ومکان مشخص قرار دارد. واژه هایی چون حسب حال»، «حدیث نفس»، «تذکره» و «اتوبیوگرافی»، تقریبا همه به این معنی اشاره دارند. (رک. جوادیان، 1376: 127).

مسلما با ذکر نمونه ی خاطرات در تاریخ ایران، اجزاء متشکل آن، به ذهن خطور می کند:

اولین جزء آن، «انسان» است که تمام حوادث و عمل کردهای زمان و مکان (طبیعت) را باوجود خود شکل می دهد، به عبارتی، تمام عناصر تشکیل دهنده ی طبیعت را با هستی خود آشکار می سازد و این توانایی از

آن جایی خلق شـده است که تمام هستی به خاطر وی به وجود آمـده است و انسان با اسـتفاده از این توانایی وسایل خلق شده در طبیعت، تاریخ را با تمام ابعادش می سازد.

دومین عامـل «زمـان» است. همان طوری که قبلا متـذکر شـدیم از اجزاء اساسـی خاطرت است. عاملی که تاریـخ و تمام عمل کردهای انسان را معنا و مفهوم می بخشد و تاریخ در بستر آن شکل و جریان می یابد.

سومین عامل «مکان» (طبیعت) است. صـحنه ی عمل انسان و به عبارت کامل تر، جایگاهی که زمان و انسان و رویدادها و شرایط زمانی ناشی از آن ها را در خود جای می دهد و با ایجاد مقتضیات خاص خود، نقشی مهم را در تاریخ ایفا می کند.

اما با تمام این تفاصـیل، آن چه که انسان را به نوشـتن و ثبت اعمال شخصی خود وامیدارد «انگیزه» است که چهارمین عامل محسوب می شود.

درواقع انگیزه اولین عامل پیدایش خاطرات به شکلی قابل دسترس ولمس، می باشد که با شرایط زمانی و مکانی و روحیات اشخاص شکل می گیرد و بـا توجه به ملاکهـا و ارزش های جامعه که عناصـری متغیر و مؤثر در رخـدادهاست، قابل بررسـی است. همان گونه که تیمور تاریخ را جهت اثبات قدرت و اعتلا و اسـتحکام حکومتش می سـتاید که آیندگان بدانند که چه قهرمانی در صـحنه ی تاریخ قدم گذاشت و چه عظمتی از خود نشان داد.

اشکال خاطره نگاری

الف) خاطره نگاری شفاهی

سبک و شـیوه ی جدیدی از تاریخ نگاری است و برخلاف خاطره نگاری مکتوب که کم و بیش در ایران سابقه داشـته است، این صورت از تاریـخ نگاری، نو و جدیـد است و هم اکنون به صورت گسترده مورداسـتفاده قرار می گیرد، چنان که به یکی از منابع اصـلی تاریـخ نگاری انقلاب اسلامی بدل شده است. در این روش خاطره نگار نباید صرفا به بیان و ثبت خاطرات شیرین پیروزی ها

و فرازهای حوادث و وقایع بپردازد، بلکه حوادث تلخ و شیرین، شکست ها و کامیابی ها و فرازها و فرودها باید در کنار هم مطرح شوند.

از آسیب های جدی در روایت های خاطره ای، گزینش ذهن خاطره نویس و خاطره گو است که ممکن است در بیان خاطره ترجیحا به نقش ها و حوادث مثبت بیندیشد و این مثبت اندیشی موجب اشتباه محقق و خواننده در شناخت حوادث شود. آسیب دیگر، اعمال خودمحوری در روایت خاطره است و بدین معنا که خاطره گو حوادث را حول محور خودش تبیین کند، به گونه ای که ریشه و عامل همه ی قضایا و البته با نگاهی مثبت به او ختم شود و نقش دیگران ضعیف تر جلوه کند. با این وجود خاطره در دوره ی معاصر یکی از اصلی ترین منابع و مستندات تاریخی و تاریخ نگاری به شمار می رود. از این رو لازم است حدود و ثغور، ارزش تاریخی و اعتبار هر خاطره را با دقت و وسواس بازکاوی نماییم. لازم به ذکر است اعمال این دقت در خاطرات شفاهی به مراتب جدی تر و عمیق تر است. علاوه بر این توجه به انگیزه و اهداف تنظیم کنندگان خاطرات و یا موقعیت خاطره گو نیز بسیار مهم است.

ب) خاطره نگاری مکتوب

خاطره نگاری مکتوب، به خاطراتی گفته می شود که توسط شخص خاطره نگار نوشته می شود و خود او برنگارش متن نهایی، نظارت و دخالت تام دارد؛ به عبارتی خاطره با قلم و احساسات شخص خاطره نگار همراه است.

تفاوت خاطره نگاری مکتوب با خاطره شفاهی در میزان اعتبار استناد آن به نویسنده و گوینده ی خاطرات است، چراکه میان کلام منقول از گوینده و رؤیت مکتوب به لحاظ اعتبار تفاوت وجود دارد، زیرا ممکن است ناقلان خاطره شفاهی در فهم و ضبط خاطره دچار اشتباه شوند و خاطره گو بعد متوجه آن نشود ولی در خاطره نویسی امکان این اشتباهات به مراتب ناچیز است، ضمن آن که گرچه ممکن است هم خاطره نگار و هم خاطره گودر تغییر، تبدیل و نقل وقایع، دچارنقص در فهم یا عمد در تحریف باشند، اما

شکی نیست دقتی که در نوشـتار به دست می آیـد به مراتب فراتر از دقتی است که درنتیجه ی گفتـار حاصـل می شود و این مسـئله طبعا بر اعتبار خاطره نگاری مکتوب می افزاید.

تفاوت دیگر خاطره نگاری مکتوب با شفاهی این است که خاطره نگاری مکتوب نگارنده کاملا مواظب است از نوشتن آن چه که نباید ابراز کند، پرهیز نماید و درواقع خاطرات خود را بر اساس یک نقشه ی طراحی شده پیش می برد، اما در تاریخ نگاری شـفاهی این کار به آسانی امکـان پـذیر نیست. به عبارتی، در خاطره نگاری مکتوب فرد به اهـداف و آرمان های سیاسـی، تاریخی و اجتماعی خودش توجه دارد و به آنها وفاداری نشان میدهد و تلاش می کند آنها را مورد سؤال قرار ندهد(توکلی، 1384: 35-37).

عناصر ساختاری خاطره

همان گونه که قبلا نیز بیان شد، خاطره شبیه ترین ژانر به داسـتان است. به همین دلیل خاطره همانند داسـتان اجزا و ارکانی دارد که ساختار آن را قوام می بخشند. این عناصر شامل: «راوی، زاویه ی دید، لحن، زمان، مکان، روایت وزبان» است.

راوی

راوی (قصه گو) در ادبیات داستانی و خاطره کسی است که داستان را نقل می کند و این بدان معنا است که کلیه ی حوادثی که در داستان و خاطره بیان می شود، به نوعی به راوی مربوط است، به طوری که تمام اجزای تشـکیل دهنـده ی ساخت وساز یک داسـتان و خاطره به طور غیر مسـتقیم تحت تـأثیر راوی است. درواقع می توان گفت تمـام داوری هـای ارزشـی داسـتان اعم از انـدیشه های شخصـیت ها، ترتیب تقویمی رخـدادها و زمان پریشـی ها بر اساس گفته های راوی شـکل می گیرد، به طوری که به صـراحت می توان ادعا نمود که بدون راوی هیچ روایتی وجود ندارد. «راوی کسی است که می گوید یا روایت

می کند و کم یا زیاد ممکن است آشکار، بادانش، خودآگاه و قابل اعتماد باشد و ممکن است در فاصله ی کمتر یا بیشتری از رویدادها و موقعیت های روایت شده، شخصیت ها و روایت شنو قرار داده شود» (بامشکی، 1391: 182). گاه در یک روایت چندین راوی وجود دارد، ولی هر روایت ناگزیر از وجود حداقل یک راوی است و به قول جرالد پرینس(1) «در هر روایت حداقل یک راوی می توان یافت، البته ممکن است که در روایتی چندین راوی متفاوت وجود داشته باشد که هرکدام به نوبت روایت نیوشان (مخاطبان) متفاوت و یکسانی را مورد خطاب قرار میدهند» (Prince 2003 :66). در علم روایت شناسی و ادبیات داستانی راوی یکی از عناصر اساسی تشکیل دهنده ی یک متن روایی است، به گونه ای که می توان آن را به عنوان مؤلفهای ضروری و حیاتی در میان دیگر نقش های داستان و روایت به شمار آورد. در هر روایت «صدایی» وجود دارد که سخن می گوید و به واسطه ی او داستان به مخاطب انتقال می یابد. اوست که رخدادهای داستان را برمی گزیند و با اعمالی نظیر گسترش دادن، فشرده کردن، جابه جایی و گسست زمانی به آنها شکل می دهد. راوی می تواند به عمل کردن برله اندیشه های شخصیت ها نیز اقدام نماید، آنها را پنهان یا آشکار کند یا از منظر و جایگاهی ویژه آراء و اندیشه های شخصیت ها را تفسیر و ارزیابی نماید. درواقع در هر متن روایی، خواننده از طریق راوی و دریچه هایی که او بر جهان داستان گشوده است با داستان ارتباط برقرار می کند.

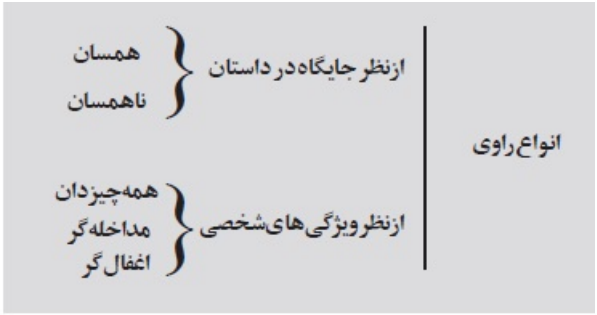
« راوی عامل ساختار دهنده و از عناصر اصلی روایت است و اصول پایه ای داستان که داوری های ارزشی بر پایه ی آنها شکل می گیرد، از راوی تأثیر می پذیرد. اوست که اندیشه های شخصیت ها را از ما پنهان می دارد یا آنها را برای ما آشکار می سازد و بدین ترتیب تصویر خود از روانشناسی را با ما در میان می گذارد. اوست که میان سخن نامستقیم و سخن ناانتقالی میان ترتیب تقویمی رخدادها و زمان پریشی ها گزینش می کند» (تودوروف، 1382: 72).

راوی (Narrator)، روایت کننده یا دهنده ی پیام است. در مورد نمایش، این

1- Gerald Prince

روایت کننـده کسـی است که تمـام گفتار نمایشـی را تنظیم کرده است که در آن صورت مخاطب او ممکن است کارگردان، بازیگران و یا تماشاچیان باشد). در روایت هایی که به صورت سوم شخص انجام می گیرد Narrator آن کسی است که داستان را تعریف می کند و در رمان هایی که ضـمیر «من» به کار می رود و روایت با اول شـخص صورت می گیرد، Narrator خود روایت کننده یا راوی است، منتهی متمایز از راوی اول (کهنموئی پور و دیگران، 1381: 506).

به همین دلیـل در ادبیـات داسـتانی برای طیف هـای مختلف مخاطبـان، راویـان مختلفی نیز وجود دارد یـا حتی الامکـان به زبان آشـنای مخاطبان سـخن می گوید. مثل در داستان های کودکان راوی به زبان کودک و در داستانهای فلسفی و علمی راوی به زبان مخاطبی خاص سخن می گویـد. همچنین در ادبیات داسـتانی بین راوی و رویـدادهای روایت شـده فاصـله وجود دارد. این فاصـله می تواند زمانی باشد، (یعنی راوی رویـدادهایی را که سه ساعت یا سه سال پیش رخ داده روایت کنـد)، می تواند گفتمانی باشد (یعنی راوی با واژگان خود آن چه یک شخصیت می گوید، روایت کند)، می تواند ذهنی باشد (یعنی راوی ازنظر هوشی و ذهنی برتر از روایت شنو باشد). می تواند اخلاقی باشد (یعنی راوی بافضیلت تر از شخصیت ها باشد) (, Prince 2003 :67). راوی در ادبیات داستانی از نظر جایگاه در داستان و ازنظر ویژگی های شخصیتی و خصوصیات فردی به دو دسته تقسیم می شود:



ص: 34

راوی در خاطره نویسی

با این اوصاف می توان گفت که راوی در «خاطره» از نوع اول شخص همسان) است، زیرا در بطن حوادث است و بایک برگشت به گذشته، در امروز – این جا، روایت آن روز – آن جا را بیان می کند. نوعی از زاویه ی دید در داستان، نقل از دیدگاه اول شخص است که به وسیله ی یکی از شخصیت های داستان و به شیوه ی خود روایتی نقل می شود نویسنده خود را در قالب یکی از شخصیت های داستان جامی زند و داستان و ماجراهای اصلی از زبان شخصیت اصلی بازگو می شود و نویسنده از چشم خواننده ناپدید میشود. این شخصیت برگزیده ی نویسنده است که به جای او داستان را به شیوه ی اول شخص روایت می کند (مقدادی، 1378: 298). هنگامی که داستان با زاویه ی دید اول شخص نقل می شود، بیشتر مجال این امر را فراهم می کند تا روایت شنو با راوی به مخالفت با موافقت بپردازد، زیرا در این گونه از روایت، راوی مستقیما عقاید و نظریات خود را در مورد مسائل، حوادث و دیگر شخصیت های داستان بیان می کند، در نتیجه در این حالت خواننده روایت شنو) نیز مستقیما به داور افکار و کردار راوی می پردازد و دلیل این کار از سه عامل زیر ناشی می شود:

الف: در روایت داستان توسط شخصیت اصلی (اول شخص فاعلی) پذیرش حوادث و اتفاق ها حتی اگر نادر و خرق عادت باشند توسط خواننده راحت تر است. چون خود فرد راوی در حوادث نقش دارد.

ب: در این زاویه ی دید ارتباط خواننده و راوی صمیمانه تر است و درواقع این شیوه ی روایت احساس برانگیزتر از سایر شیوه های روایت است.

ج: شیوه ی روایت ساده و آسانی است و به دلیل روانی، محبوب اغلب نویسندگان است (رک، پور عمرانی، 1389: 138-140).

در این جا برای بسط دادن مطلب به نمونه هایی از ادبیات داستانی اکتفا می کنیم در داستان کوتاه «بچه ی مردم» به قلم جلال آل احمد، هر چه داستان

به پیش می رود روایت شـنو راوی (زن) از نظر اخلاقی و عاطفی بیشتر با او مخالفت می کنـد. در این داسـتان زنی (راوی) در حال تـدارک دیـدن حـادثه ای دلخراش است. وی می خواهـد فرزنـد کوچکش را در خیابان رها کنـد تا شوهرش را به دست آورد. در این داسـتان که با روایت اول شـخص نقل می گردد، معیارهایی دیده می شود که باعث تنفر روایت شـنو از راوی می گردد. در قطعه ی زیر از داسـتان راوی بچه را آماده کرده و به خیابان می برد: «لباسـش را تنش کردم و سـرش را شانه زدم، خیلی خوشـگل شده بود، دستش را گرفته بودم... دیگر لازم نبود هی فحشش بدهم که تندتر بیاید، آخرین دفعه ای بود که دستش را گرفته بودم و با خود به کوچه می بردم... یادم است آن روز هم مثل روزهای دیگر از من سؤال میکرد... حالا چقـدر دلم میسوزد. این جور چیزها بیشتر دل آدم را می سوزاند. چرا دل بچه ام را در این دم آخر این طور شکستم؟»(آل احمد، سه تار / 1372: 19 – 16). این قطعه که بعـد از رها کردن بچه را گزارش می دهد، نشان از یک مادر بی رحم و سنگ دل دارد.

دقت در ساختـار داسـتان و انتخـاب زاویه ی دیـد نشـان میدهـد که این گونه زاویه ی دیـد (اول شـخص) به بهترین نحوی نشـانگر افکار و درونیات راوی است.

اگر داسـتان با زاویه ی دیـد سوم شـخص بود، این گونه آغاز می شـد: «خب او چه می توانست بکند؟ شوهرش راضـی نبود او را با بچه نگه دارد...» همـان گونه که مشاهـده می شود این گونه زاویه ی دیـد (سوم شـخص) از همـان ابتـدا حـالتی داوری مآبانه دارد و حق را به راوی میدهد. در چنین حالتی ما دیگر نمی توانستیم این چنین روشن به بررسـی ارتباط راوی با روایت شـنو در این متن بپردازیم، زیرا استفاده از دیـدگاه راوی سوم شـخص (همـان گونه که در ادامه نیز خواهیم گفت) بـاعث اختفـای افکار و نظریات کنش گران شـده و دیگر آن حالت احساسی و سادگی راوی در برخورد با حوادث را ندارد.

اگر زاویه ی دید دوم شـخص (خطابی) بود بازهم قضاوت کردن در مورد ارتباط راوی با روایت شـنو مشکل می شد: «تو چه می توانستی بکنی؟ شوهرت

راضـی نبود تو را با بچه نگه دارد بچه که مال خودش نبود مال شوهر قبلیات بود...» این زاویه ی دیـد نیز هماننـد زاویه ی دید سوم شـخص دامنه ی دیدمان را در مورد افکار و اعمال راوی کاهش میدهد و باعث نوعی کلی گویی می کرد.

اسـتفاده از راوی اول شـخص در داسـتان علاـوه بر تمایزهـای عـاطفی و اخلاقی، باعث ایجاد تمایز عقلانی نیز می گردد. به عبارت دیگر هنگامی که راوی اول شـخص است و حالات درونی خود را توصـیف می کند، روایت شنو به راحتی می تواند بداند که با چه انسانی طرف است و در علم روایت شناسی این گونه توصیف باعث ایجاد تفاوت عقلانی بین راوی و روایت شنو می شود.

در خاطره نویسـی نیز انتخاب راوی اول شخص با زاویه ی دید «من» امتیازات خاصی به دنبال دارد. اول این که می توان گفت هرکس خود راوی خـاطرات خود است زیرا خود می دانـد که چه حوادثی از سـر گذرانـده است و غیرممکن است که کسـی دیگر به نقـل خاطرات وی بپردازد. از طرفی کاربست زاویه ی دیـد اول شـخص این امکان را به راوی خاطره میدهد تا جزئی نگری، احساس گرایی و باورپذیری کلام خود را افزایش دهد. به عنوان مثال در خاطرات سـیده زهرا حسـینی در کتاب «دا» آمده است: «این چند روز شـهدا را توی سایه نگه داشته بودیم و حالا احساس می کردیم این گرما بـدن آنها را از هم می پاشانـد. با همه ی این دست و پا زدنها یک ساعتی طول کشـید تا به پمپ بنزین برسـیم. به محض نزدیک شـدن ما به پمپ بنزین سـروکله ی هواپیماها پیداشـد و خوشـحالی رسـیدن به پمپ بنزین را بعد آن همه مصـیبت از دلم برد. در عرض چند ثانیه بین مردم هلهله ولولهی عجیبی افتاد. سرنشینان ماشین ها با دستپاچگی از وسیله هایشان پیاده می شدند و ماشین هایشان را با در باز رها می کردند. زنها و بچه ها از ترس جیغ می کشیدند و به هر طرف می دویدند. هر کس به دنبال جایی برای پناه گرفتن و در امان از حملهی هواپیماها بود» (حسـینی، 1388: 182). در این روایت راوی اول شـخص (که گویا همراه کنش گر دیگری است) به نقل حوادث خاطره می پردازد و کاربرد راوی اول شخص باعث گیرایی، جزئی نگری و همچنین هم ذات پنداری

روایت شنو(مخاطب) با راوی شده است.

همچنین در خاطرات به یادماندنی سید علی کاظم داور آمده است: «در قمقمه ام آبی نمانده بود. از شدت تشنگی برف می خوردم، اما با خوردن آن همه برف، باز هم احساس تشنگی می کردم. واقعا هیچ چیز جای آب را نمی گرفت. سرمازده شده بودم. از درد پاها و زانوها و تاول انگشتان پاهایم، بیچاره شده بودم. بدنم به شدت خسته بود و نفس نفس میزدم. در دامنه ی تپه ای که مانند سایر تپه ها درختان جنگلی کوهستانی داشت، پشت سر بچه ها راه می رفتم. وعده های توخالی بچه ها که مادام در حین مسیر گفته بودند اگر از این تپه با آن تپه بگذریم به روستا می رسیم و نجات پیدا می کنیم، بیهوده بود...»(داور، 1393: 201).

این نمونه از خاطره نوشته ها نیز نشان گر اول شخص بودن راوی با زاویه دید اول شخص است. از آن جایی که خاطره یک تجربه ی شخصی است، به این معنا که فرد گوینده یا نویسنده در مکان رویداد و زمان رخ داد حضور دارد و آن را تجربه می کند، بعد از وقوع حوادث دیدگاه راوی اول شخص برای بیان آن پسندیده تر است.

شخصی بودن در خاطره به این معنا است که یک خاطره آن گاه می تواند به منزله ی یک رسانه به انتقال پیام خود دست یابد که گوینده یا نویسنده ی آن، ارتباطی میان درون مایه های ذهنی خود با اندیشه و ذهن شنونده یا خواننده ی آن به وجود آورد.

راوی در تاریخ شفاهی

اگر به تاریخچه ی راوی در ادبیات داستانی و علم روایت شناسی نظری افکنیم، مشاهده خواهیم کرد که راوی در گذشته فردی بود که به چشم دیده میشد. گاه مادر بزرگی که شروع به نقل قصه ای می کرد، پرده خوانی که داستانی نقل می کرد و یا نقالی که شروع به بیان روایتی می نمود. پس می توان گفت راوی در گذشته در برابر مخاطب حاضر بوده و مخاطب او را به چشم خود

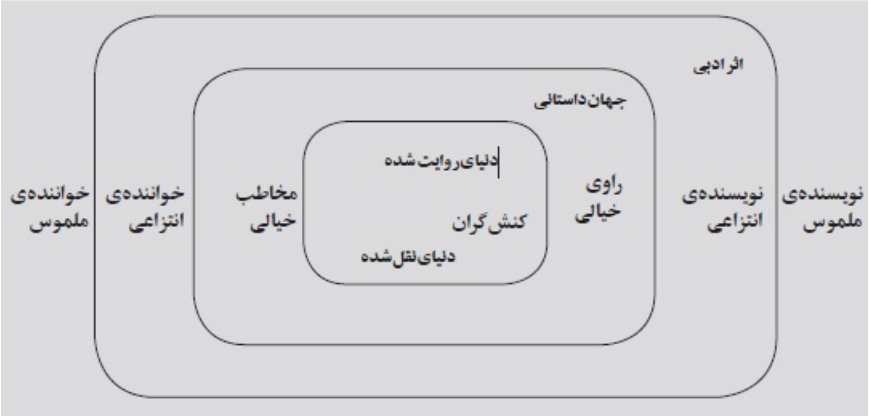
میدیـد همـان چیزی که روایت شـناسان از آن به راوی ملموس یاد می کننـد؛ یعنی کسـی که به چشم قابل مشاهـده است و می توان با او ارتباط برقرار کرد. این راوی قابل لمس بود، در کوچه و بازار تردد می کرد و همراه ما بر سـر سفره مینشست؛ اما امروزه دیگر مخاطب راوی را به چشم خود نمی بیند بلکه تنها از متنی صدای او را می شـنود. در داستان ها و رمان هایی که امروزه می خوانیم اصلا راوی را ندیده ایم و نخـواهیم دیـد. هنگـامی که رمـان «در جست وجوی زمـان از دست رفته» را می خوانیم هرگز خـبری از مارسـل پروست راوی در برابر دیدگان مانیست.

اما نکته ی جالبی که دربارهی راوی در تاریخ شفاهی و تا حدودی خاطره وجود دارد، همان ملموس بودن راوی است. در تاریخ شفاهی از آن جایی که از ابزار مصاحبه برای تکمیل روایت اسـتفاده می شود، راوی به صورت ملموس در برابر دیـدگان ما قابل مشاهده است. آن گاه که بـا آزادگـان دفاع مقـدس در باره ی حوادث دوران اسارت سـخن می رانیم، راوی رویروی ما نشسـته و رشـته ی کلام را در دست گرفته است. همچنین هنگامی که خاطره ای را برای کسی نقل می کنیم، شاهدوضعیت «بروز راوی ملموس» هستیم.

ص: 39

راوی تخیلی

هنگـامی که راوی به مکتوب کردن داسـتان، خاطره و... بپردازد، مخاطبی که این مطالب را مورد خوانش قرار می دهـد، با راوی تخیلی در ارتبـاط است. راوی تخیلی در برابر راوی ملموس، برساختهـای به حسـاب می آیـد که راوی ملموس وی را خلق نموده است. در این جا به بررسی وجوه روایی در روایتها می پردازیم:



شکل شماره ی 2: وجوه متن روایی ادبی . ماخذ: لینت ولت، 1390: 24.

در این ساختار نویسـنده ی ملموس (واقعی) کسـی است که در عالم خارج وجود دارد و دارای حیات و روزمرگی است، باما گفت وگو می کند و... این نویسنده تا وقتی که وارد دنیای داستان و نوشتن نشده است، همچنان نویسنده ی واقعی است، ولی وقتی که وارد دنیای داستان شـده و قلم به دست، شـروع به نوشـتن می کنـد، دیگر نویسـنده ی واقعی نیست. مثلاـ هنگـامی که بالزاک در عالم خارج وجود دارد و به کارهای روزمره می پردازد، نویسنده ی واقعی است، اما هنگامی که دست به قلم می برد و شروع به نوشتن رمان «باباگوریو» می کند دیگر نویسـنده ی واقعی نیست و تبـدیل به نویسـنده ی انتزاعی می گردد؛ زیرا از دنیـای واقعی جـدا و وارد دنیـای داسـتان (تخیل) شـده است. خواننده ی واقعی نیز همه ی کسانی هستند که قادر به خواندن رمان

ص: 40

‹‹باباگوریو» هستند و مانند بالزاک (نویسنده ی واقعی) در عالم خارج از دنیای داستان زندگی می کنند، البته خواننده ی واقعی می تواند گروه های مختلف از جنس های مختلف آدمی را شامل شود ولی نویسنده ی واقعی یک نفر است. درواقع تمام کسانی که می توانند رمان باباگوریو را در دست گرفته و شروع به خواندن آن کنند، خوانندگان ملموس (واقعی) آن نامیده می شوند، به خاطر داشته باشیم که خواننده ی واقعی و نویسنده ی واقعی خارج از دنیای داستان قرار دارند (شکل شماره ی 2) و خواننده ی واقعی به محض این که شروع به خواندن رمان می کند، دیگر خواننده ی واقعی نیست، زیرا از جهان واقع وارد دنیای داستان (تخیل) شده است و به خواننده ی انتزاعی (من دوم خواننده ی واقعی تبدیل شده است؛ زیرا همان گونه که نویسنده ی واقعی وقتی وارد دنیای داستان می شود، وجود خارجی وی نیست که وارد دنیای داستان شده است، بلکه من دوم او با ایده های خاص که قصد انتقال آن در داستان را دارد وارد دنیای داستان شده است، خواننده ی واقعی نیز وقتی وارد دنیای داستان میشود (شروع به خواندن داستان می کند) از جهان واقع جدا و به دنیای داستان وارد می شود به طوری که اگر هنگام خواندن رمان، او را جهت انجام کاری از خواندن بازداریم؛ با بستن کتاب از خواننده ی انتزاعی خارج و تبدیل به خواننده ی واقعی می گردد زیرا از عالم داستان وارد عالم واقع شده است.

مثال ساده تری می آوریم، هنگامی که یک هنرپیشه ی طنز در کوچه و خیابان تردد می کند و با ما معاشرت می کند هنرپیشه ی واقعی است و ما نمی توانیم به چشم نقشی که در فیلم دارد با او برخورد کنیم و هم کلام شویم زیرا هنگامی که او در فیلم به ایفای نقش می پردازد هنرپیشه ی واقعی نیست، بلکه هنرپیشه ی انتزاعی (من دوم) او است که برای بیان ایده ها و افکار وی (اهداف نهفته در فیلم) وارد دنیای داستان (فیلم) شده است. در این جا همان گونه که مشاهده نمودیم خواننده ی انتزاعی و واقعی به خوبی از یکدیگر جداشده است. در حقیقت هنرپیشه فیلم را برای تمام کسانی که خواستار دیدن آن هستند (خوانندگان

واقعی ساخته است و هنگامی که ما به تماشای فیلم می نشینیم از دنیای واقع بریده وارد عالم فیلم دنیای داستان می شویم و به من دوم خود یعنی کسی که در دنیای داستان و نه در جهان واقع وجود دارد برمی گردیم. اگر در حین دیدن، فیلم را متوقف کنیم و به کاری بپردازیم، دوباره تبدیل به خواننده ی واقعی می شویم. همان گونه که دیدیم بر اساس این الگوبین خواننده ی واقعی و انتزاعی تفاوت وجود دارد.

همچنین در این الگو بین راوی و نویسنده ی ملموس تفاوت وجود دارد، همان گونه که بیان نمودیم نویسنده همیشه در خارج از عالم داستان وجود دارد و الگوی لینت ولت نیز گویای این امر است، اما راوی مربوط به جهان داستان (عالم تخیل) است و نباید این دو را باهم یکی فرض کنیم زیرا راوی مربوط به یک جهان و نویسنده ی ملموس مربوط به جهان دیگر است. لینت ولت در همین زمینه می گوید: «در حقیقت بسیارند منتقدانی که در رابطه با خلط راوی خیالی عالم داستانی با نویسنده ی ملموس هشدار می دهند. ولفگانگ کایزر(1) خاطرنشان می سازد که راوی صورتی خلق شده است که به کلیت اثر ادبی تعلق دارد و بر همین اساس نتیجه می گیرد که در هنر روایت، راوی هرگز نویسنده ای شناخته شده یا ناشناس نیست، بلکه نقشی خلق شده می باشد که توسط نویسنده گزینش گردیده است» (لینت ولت، 1390: 15). اگر به الگوی لینت ولت دقت کنیم متوجه خواهیم شد که راوی تخیلی در سطح دوم روایت گری قرار دارد، یعنی ابتدا نویسنده ی ملموس است که در جهان خارج است و با ما معاشرت دارد وقتی این نویسنده شروع به نوشتن داستان می کند، از عالم خارج جدا وارد عالم داستان می گردد و دیگر تعلق به جهان خارج ندارد نویسنده ی انتزاعی) در این حالت تازه او در دنیای اثر ادبی (داستان و جهان آن قرار دارد، اما هنگامی که وارد جهان روایت و کنش های شخصیتهاشد، راوی داستان است، زیرا گاهی او در عالم داستان چیزهایی بیان می کند که مربوط به جهان داستان است و در عالم خارج و ایده های نویسنده جایی

1- Volfgyng Kaiser

نـدارد. «در نگـاه اول راوی بسـیار شبیه به نویسـنده است، امـا اگر بـا دقت به آن نگـاه کنیم، متوجه می شویم که تقریبا همیشه شخصـیت نویسـنده به گونه ای خاص از چهره ی راوی متمایز است، راوی کمتر و گاهی بیشتر از آن چه ما از نویسـنده انتظار شـنیدن داریم میدانـد و گاهی به ابراز عقایدی می پردازد که الزاما با نظریه های نویسنده یکی نیست، بنابراین راوی صورتی مستقل است که همانند شخصیت های داستانی یک رمان توسط نویسنده آفریده شده است» (همان: 15). به بیـان ساده می توان گفت آن چه باعث تمایز نظریه ها و بیانات راوی با نویسنده ی ملموس می گردد، سطوح مختلف روایی و تفاوت در جهان داستان و جهان واقع است.

مثلا هنگامی که در یک اثر ادبی شاهد نقش های گوناگون در فیلم یا داسـتان هستیم، وقتی یک شخصـیت عقایدی دارد یا حرف هایی می زنـد، آنهـا مربوط به عالم داسـتان است و نویسـنده ی واقعی در عالم خارج از داسـتان) به بیان این حرفها نمی پردازد. مثلا هنگامی که در فیلم شخصـیت در نقش دزد یـا آدمی بـدذات وارد عمـل می شود، این نقش مربوط به جهـان داسـتان است نه در عالم خارج و مادر عالم خارج به او به دید همان شخصیت بدکار در فیلم عالم داستان) نگاه نمی کنیم. به سخن دیگر همان گونه که بین جهان داستان و جهان واقع فرق وجود دارد، بین نویسـنده ی ملموس و راوی تخیلی نیز تمایز نسبی وجود دارد. راوی در متن جهان داسـتان قرار دارد و تمام شخصیت هـای داسـتان را می شـناسد و با آنها برخورد دارد در حالی که نویسـنده ی ملموس فقط در تخیل خویش آن ها را می سازد. مثلا در رمان بزرگ «برادران کارامازوف» داستایوفسـکی فقط نویسـنده ی ملموس است. اگرچه در جای جای کتاب عقاید خود را بیان می کند، با راوی تخیلی درون داسـتان متفاوت است؛ زیرا راوی کسی است که اهل خانه و رفتارهای برادران را می شناسد و با آنها زندگی می کند در حالی که داستایوفسـکی فقط می تواند آنها را تصور و تخیل کند و البته «وضـعیت روایی یک روایت تخیلی هرگز به وضـعیت و شـرایط نوشتاری اش

بازنمی گردد»(لینت ولت، 1390: 16). دقت در داستان «جدال سعدی با مدعی» در گلستان نیز به خوبی این تمایز (نویسنده دراوی) را نشان میدهد؛ زیرا سعدی در عالم خارج) فقط می تواند فقیر و غنی را تصور و تخیل کند، ولی راوی کسی است که در جهان داستان است (من دوم سعدی در عالم داستان) و فقیر و غنی را می شناسد و از زبان آنها حرف می زند.

همچنین در این الگو بین خواننده ی ملموس، خواننده ی انتزاعی و مخاطب تخیلی تمایز وجود دارد. دقت در ساختار این الگو نشان می دهد که خواننده ی ملموس «تمام کسانی را در برمی گیرد که قادر به خواندن و نوشتن هستند و توانایی خواندن داستان را دارند» (محمدی و عباسی، 1380: 229)؛ زیرا خواننده ی ملموس کسی است که خارج از عالم داستان و اثر ادبی قرار دارد، در حالی که خواننده انتزاعی «من دوم همه ی کسانی که در حال خواندن این داستان هستند» (همان: 229). در این جا عبارت «در حال خواندن ذهن ما را به این امر رهنمون می کند که تا وقتی شروع به خواندن یک داستان نکرده ایم، خواننده ی ملموس به شمار می آییم، اما به محض این که شروع به خواندن آن می کنیم، چون از دنیای واقع وارد دنیای اثر ادبی (تخیل) شده ایم، خواننده ی انتزاعی آن اثر به شمار می آییم.

اما خوانندی انتزاعی با مخاطب تخیلی فرق دارد، زیرا خواننده ی انتزاعی منی دوم) کسی است که از عالم واقع وارد جهان داستان شده است و هرلحظه میتواند با قطع خوانش به جهان واقع برگردد. درواقع او حالت برزخ مانندی دارد که نیمی واقعی و نیمی تخیلی است، در حالی که راوی تخیلی فردیت خارجی ندارد و ساخته ی ذهن نویسنده است. در همین زمینه لینت ولت می گوید: «خواننده ی یک داستان تخیلی، به نظم یا به نثر ومخاطب این داستان هرگز نباید با یکدیگر تلفیق شوند، یکی واقعی و دیگری تخیلی، حتی اگر به طور شگفت انگیزی مشابه دیگری باشد، این امر استثنا بوده و به عنوان یک اصل مطرح نیست» (لینت ولت، 1390: 20). کنش گران نیز بر اساس این الگو،

همان شخصیت های داستان هستند که به ایفای نقش در داستان می پردازند.

زبان در خاطره

زبان از عناصر سازهای داستان و خاطره است و برای نوشتن خاطره از چهار نوع زبان نوشتاری استفاده می شود:

الف) گفتاری: نویسنده همان طور که حرف می زند می نویسد او هیچ دخل و تصرفی در نوشته ندارد. کلمات گفتاری (محاوره) و اصوات گفتاری بر زبان نوشتاری مسلط است و قواعد دستوری در این زبان رعایت نمی شود.

ب) نوشتاری: نویسنده مقداری از زبان گفتاری فاصله گرفته و به زبان معیار نزدیک می شود. در زبان نوشتاری مقداری از ویژگی گفتاری کم می شود، زبان روزنامه ای در این حیطه قرار می گیرد. در خاطره نویسی این زبان بیشتر کاربرد دارد.

ج) زبان معیار: زبان معیار زبان رسانه های گروهی یک سرزمین است و قابل آموزش است. زبانی که ارکان جمله در آن رعایت می شود و در حوزه ی جغرافیای سیاسی یک سرزمین برای همه قابل درک است. گاهی اوقات که نوشتن خاطره جدی می شود این زبان به کار می رود و خبر بر توصیف مسلط است.

د) زبان ادبی: زبانی که در آن از آرایه استفاده می شود. در این زبان توصیف بر خبر مسلط است و خبر را بهانه ای برای ورود به توصیف می دانند. در زبان ادبی آن چه بیشتر مورد توجه است، معانی ثانوی و عاطفی و فرا قاموسی لغات است. انتقال پیام در زبان ادبی غیرمستقیم است، برخلاف زبان عادی که وظیفه اش تفهیم و تفاهم است (حسن زادهی میرعلی، 1392: 76).

مباحث تاریخ شفاهی

اشاره

به طورکلی مباحث تاریخ شفاهی را میتوان در سه گروه زیر جای داد:

مباحث نظری

تعریف تاریخ شفاهی، چیستی تاریخ شفاهی و تئوریهای آن، ساختارهای فکری و نظری تاریخ شفاهی، پیدایش تاریخ شفاهی و تعیین رابطه ی تاریخ شفاهی با شرح حال نویسی، خاطره نگاری، سنت شفاهی، ادبیات شفاهی، تاریخ روایی، فرهنگ عامه و...

مباحث روش شناسی

ویژگی های مصاحبه های تاریخ شفاهی، روشهای گردآوری، بازآفرینی و ویراستاری مصاحبه ها و همچنین نقش حافظه در تاریخ و تعیین روابط تاریخ شفاهی با روان شناسی اجتماعی، روان شناسی تاریخی و جامعه شناسی تاریخی، روش ها و فنون سنجش مصاحبه، مسئولیت های حرفه ای، نقش عوامل زمانی و محیطی بر مصاحبه، فهرست نویسی منابع تاریخ شفاهی، حفظ و نگهداری مواد تاریخ شفاهی و...

اشاعه ی اطلاعات

این مسئله به یکی از پنج شکل زیر می تواند انجام پذیرد:

۱- تکثیر نوار (صوتی یا صوتی - تصویری) بی کم و کاست و به همان شکل اولیه و یا بر روی مواد و یا شکل های دیگر (مانند ، CD VCD) گاه همراه با پیشگفتار و فهرست راهنما.

2- چاپ متن مصاحبه / مصاحبه ها بدون کم و کاست، گاه همراه با مقدمه و یا یک مقاله ی آغازین.

۳- انتشار یک متن ویراستاری شده (خواه به صورت چاپی و خواه به صورت صوتی یا صوتی - تصویری) همراه با مقدمه و مدخل پژوهشی و شرح مبسوط.

4- به صورت یک مقاله ی تحلیلی و پژوهشی که از مصاحبه های تاریخ شفاهی به مثابه یکی از منابع دست اول استفاده کرده باشد.

5- به صورت کتابی پژوهشی که قسمت اصلی اطلاعاتش از

مصاحبه های تاریخ شفاهی استخراج شود(رک، عزیزی، 1384: 19).

انواع خاطره نویسی

به طور معمول برای خـاطره نگاری سه زیرشاخه قائل می شونـد: خاطرات مکتوب، خاطرات شـفاهی و یادداشت های روزانه» (شـهبازی، 1386 : 36). خاطرات شـفاهی با گـذشت زمان از خاطرها ناپدیـد میشوند و یا از سوی صاحب خاطره به طور شـفاهی روایت شده و در مرحله ی بعد مکتوب می گردد. یادداشـتهای روزانه نیز توسط فرد و به شـیوه ی روزانه به نگارش در می آید؛ مانند: یادداشت های روزانه ی نیمایوشیج

خاطره نگاری و یادداشت های روزانه

یادداشت های روزانه گونه ای از خاطره نگاری است که در آن نگارنده، حالات و نیز کرده های خود وقایع پیرامون را به صورت روزنوشـت و تقویمی مکتوب می کنـد. بر اساس تعریف ارائه شده، دارا بودن تاریخ، روایت وقایع و رعایت توالی زمان مؤلفه های اساسـی یادداشـت هـای روزانه قلمـداد می شونـد. به عبارت دیگر یادداشتی که فاقـد تاریـخ مشـخص باشـد، یادداشت روزانه محسوب نمی گردد. هم چنین یـادداشت هـا بایـد به نوعی روایتگر حوادث ووقـایع پیرامون باشـند و نیز توالی حـدود زمان، میان آنها رعایت شود. یادداشـتهای روزانه از زیرشاخه های خاطره نگاری محسوب می شود. دلایل برقراری این نسبت را می توان در دو عامل خلاصه کرد:

الف) یادداشـتهای روزانه هم چون خاطرات مکتوب شـفاهی، وقایع نگار هسـتند و دیده ها، شـنیده ها و حضور شخص راوی نگارش می کنند.

ب) معیارهای ارزیابی کیفی یادداشت های روزانه تا اندازه ی زیادی ملاک های داوری در حوزه ی خاطرات مکتوب و شفاهی است (رک، حسن زاده ی میرعلی، 1392: 69).

یادداشتهای روزانه از یک جهت با خاطره نویسی تفاوت جدی دارد

و آن دوگـانگی در برخورد با عنصـر زمان است، مشـروط بر آن که خاطره نگاری نگارش کرده ها، شـنیده ها و دیـده ها با تکیه بر حافظه و درنتیجه تـداعی موضوع و خـاطره را حاصـل جست وجوی در زمـان سپری شـده بـدانیم. به عبارت دیگر، خاطره نویس در حالی اقـدام به نگـارش می کنـد که حـادثه به سـر آمـده و مـدت زمان قابل توجهی از آن گذشـته است، به همین دلیل است که خاطره نویسـی با عنصـر «تـداعی» و «به یاد آوردن» قرابت ویژه دارد و اما یادداشت های روزانه زمانی به تحریر در می آیند که هنوز واقعه سـرانجام نیافته و نویسـنده لحظه به لحظه و ساعت به ساعت اقدام به ثبت آن ها می کند، در نتیجه به هنگام نوشـتن، حوادث برای نگارنده صورت خاطره به خود نمی گیرند، به همین دلیل است که زمان به کار رفته در متن یادداشت های روزانه در بسیاری از موارد، زمان حال است.

اگر از دیـدگاه یـک پژوهش گر و مورخ به دو مقوله ی «یادداشـتهای روزانه» و «خـاطره» بنگریم، شاهـد برتری کیفی یادداشت های روزانه نسـبت به خاطره نوشـته ها خواهیم بود، به عبارت دیگر آن چه برای یک تاریخ نگار یا یک محقق تعیین کننده و حیاتی است، عنصر استناد در مدارک است. یادداشت های روزانه به دلیل نگارش در صـحنه، بی هیچ فاصـله ی زمانی با واقعه، موثق ترین اسناد را پیش روی قرار می دهد. چنانچه با رویکردی ادبی با خاطره نوشته ها و یادداشت های روزانه روبه رو شویم، خاطرات را تواناتر خواهیم یافت. خاطره نوشته ها ادبی تر و یادداشت های روزانه مستندتر است. یادداشتهای روزانه اغلب بر مرحله ای خاص و حساس از زندگی فردی تمرکز می یابد.

یک نگاه کلی و اجمالی به خاطرات روزانه نشان می دهد که همه ی آنها در قالبی خاص و مشخص نگارش نشده اند.

ص: 48

دست نوشته ها

در مقابل یادداشت های روزانه دست نوشته ها قرار دارند. دست نوشته ها یادداشتهای پراکنده ای هستند که پیرامون موضوعی خاص می شوند، فاقد تاریخ اند و روند روایی در آنها پیگیری نمی شود. مضمون دست نوشته ها به طور معمول حدیث نفس است» (فروغی، 1386: 56).

اتوبیوگرافی (حسب حال)

اتوبیوگرافی یاخود زندگی نامه نویسی خاطرات و یادداشت هایی است که گاه اشخاص در گزارش احوال خود می نویسند. در حسب حال نویسی نویسنده به بیان حالات و احساسات خویش می پردازد و با زبانی صمیمی، روان و دل نشین از دغدغه هایی که درباره ی خود دارد، سخن می گوید. «خود زندگی نامه اغلب از حوادث مهم و قابل توجه در زندگی گذشتهی نویسنده صحبت می کند و به طور معمول دوره ای طولانی از زندگی را در برمی گیرد؛ مانند یادداشتهایی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه، خاطرات حاج سیاح و کتاب های حیات یحیی از حاج میرزا یحیی دولت آبادی...» (رستگار فسایی، 1381: 160).

بررسی اجمالی تاریخ خاطره نویسی در ایران

با بررسی کتب مذهبی و الواح و کتیبه ها و نقاشی های معابد و آثار معماری قبل از اسلام، به نوشته ها و یادداشت هایی به شیوه خاطره، دست می یابیم. گرچه این اقوام، این آثار معنوی را جهت ثبت افتخارات خود که در حقیقت، تنها آنها را تاریخ می نامیدند و با وجود آن ها می زیستند، به وجود آورده اند. اما ثبت وقایع آنها به شیوه ای که اکنون مورخین آن را خاطره اش می نامند، انجام نگرفته است. این عدم رواج خاطره نویسی و به عبارتی، ثبت وقایع روزانه توسط اقوام ایرانی را می توان با ارزیابی نظام سیاسی مذهبی و ارزش های ناشی از آن، بررسی نمود. با توجه به سیستم های شه پدری و توتالیتاریسم قومی که تمام افراد جامعه در یک سیستم منسجم و مطلقه، تنها

به عنوان یک مجموعه مطرح اند و فرد خارج از این مجموعه تهی محسوب می شود و به عبارتی همگی رعیت های شاه می باشند، خاطره نویسی که نوعی نمودار فردگرایی و احساس شخصیت مستقل شخص در برابر جامعه می باشد، معنایی نمی یابد و در جهت تأیید این تفکر خدای نامه ها و شاهنامه ها شکل گرفته اند. مجموعه انسانی، به رهبری یک ابرقدرت گرد هم جمع آمدند و در سایه ی اقتداروی، افتخارات قومی که تنها شکل نظامی دارد، کسب می شود. از سوی دیگر، این عدم رواج را می توان ناشی از اهمیت زیاد نگارش کتب مذهبی زردشتی دانست، به گونه ای که ابعاد دیگر تاریخ نویسی را تحت الشعاع خود قرار داده است. نکته ی قابل توجه در این جاست که این طرز تفکر منتج از سیستم شه پدری به شکلی جدید و نوین، در قالب جدید، در تاریخ بعد از اسلام ایران، توسط سلسله های امویان و عباسیان، ادامه یافت.

شیوه ی دیگر خاطره نویسی در این دوره را از اشعار سروده شده از سوی جنگ جویان و بازیگران عرب در می یابیم. همان گونه که اوضاع جنگ قادسیه از زبان جنگجویان عرب توسط دینوری ثبت گردیده بشر بن ابی ربیعه این اشعار را در باره ی جنگ قادسیه سروده است: نیمه شب در حالی که ستارگان در افق فرومی شدند، بار در خیال أمیمه به سراغ من آمد. در آن هنگام در صحرای عذیب بودیم و میان من و معشوق فاصله بود و جایگاه ما دورافتاده بود خیال امیمه به دیدار غریب دورافتاده ای آمد که تمام ثروت او فقط اسبی گزیده است و شمشیری دولبه و تیز و ناقه ی من به دروازه قادسیه رسید، در حالی که سعد بن ابی وقاص فرماندهی من بود. خدایت هدایت فرماید، به یاد آر هنگامی را که شمشیرهای قادسیه فرومی آمد و حمله ها برای ما امیدوارکننده بود.

با تشکیل سلسله عباسیان و مقارن آن، تشکیل حکومت های متقارن در نقاط مختلف ایران که هریک به نوعی به نام خلیفه عباسی س که زدند و خطبه خواندند، تاریخ نویسی با شیوه های متفاوتش پا به پای تاریخ جریان خود را

ادامه داد. تنها خاطره ی باقیمانـده از دولتمردان این دوره، پندنامه ای است که توسط سـبکتکین غزنوی، به نگارش درآمده است. مؤلف به شرح اوان کودکی تا به حکومت رسیدن پرداخته است. این خاطرات، قسمتی از کتاب مجمع الانساب، شبانکاره ای می باشد. کتاب باقی مانـده از ایران آن دوران، ثمره ی طبقه ی مسـتوفی و دبیر که بخشـی از ساختار اداری این حکومت ها را تشـکیل می داده است، می باشد. مشارب التجارب و غوارب الغرائب تألیف ابن فندق در شرح حکومت خوارزمشاهیان و الناجی فی الدوله الدیلم، تألیف ابواسحاق ابراهیم بن هلاـل که به دسـتور عضدالـدوله دیلمی در شـرح اخبـار دیالمه نگاشـته شـد، نمونه هایی از این کتب هسـتند. بخش هایی از این کتب تـاریخی، جنبه ی خاطره به خود می گیرنـد و این جنبه اضافه بر جنبه ی تاریخی آن، این کتب را از یک بعـدی خارج می سازد. همان گونه که تاریـخ بیهقی تألیف ابوالفضل بیهقی مورخ معتبر دربار محمودغزنوی، دارای ابعاد، تاریخ محلی، تاریخ وقایع، آداب الملوک و بالاخره خاطرات و گزارش ها می باشـد. واگذاری این وظیفه به تحصـیل کرده و ادیب که بدین سـبب از مقام شامخ برخوردار بودند، نشانگر میزان اهمیت و علاقه ی دولت مردان این دولت ها به امر تاریخ نویسـی می باشد. اما، عدم رواج خاطره نویسی توسط شخص سلطان و یا شاه، می تواند دلیل فرهنگی داشـته باشد. بدین معنی که در ساختار اداری و اجتماعی این دولت ها، چنین وظیفه ای به عهده شاه گذاشته نشده، بلکه کسانی برای انجام چنین امری تربیت و اجیر می شدند؛ بنابراین، سلطان تاریخ را گوش می کند، اما خود نمی نویسد، شاید بدان دلیل که واقف بر نقش خود، سازنده ی تاریخ، بوده است و برای این وظیفه ی خود، به مراتب اهمیت بیشتری قائل بوده است. از سوی دیگر باید به بی ثبـاتی سیاسـی- اجتمـاعی دولت های متقارن و عواقب ناشـی از آن توجه نمود. جنگ های داخلی، توطئه و دسـیسه های درباری و درنتیجه عدم رسیدگی به امور فرهنگی مسئله ای است که سراسر تاریخ دولتهای متقارن و عواقب ناشی از آن توجه نمود. جنگ های

داخلی، توطئه و دسیسه های برای بیان پیش رفت فرهنگی در سایه آرامش و امنیت، ولو نسبی، باشد. سامانیان با وجود تمام کشمکش هاو نزاع های محلی، یک قرن تمام ترقی و تکامل نسبتا بلا مزاحمی برای اهالی کشور خویش فراهم ساختند و بدین وسیله مقدمات و شرایط احیای مجدد روح و معنویات ایرانی را به وجود آوردند(رک، اشپولر، 1392: 241).

تاریخ نویسی و خاطره نگاری در عهد مغولان و ایلخانان اهمیت خود را از دست نداد، بلکه مغولان با اعتقاد شدیدی که به تاریخ و نجوم داشتند، سعی در ثبت افتخارات خود داشتند؛ بنابراین، طبقه ی دبیران و منشیان همان اهمیت و موقعیت خود را همانند دوران دولت های متقارن، حفظ کردند. در این زمان، با رشد تصوف، کتب تراجم احوال رواج یافت و تا قرون بعدی نیز رواج خود را از دست نداد. همان طوری که قبلاـ ذکر شد، در لابه لای این کتب، ما به مطالب خاطره ای نیز بر می خوریم که از این لحاظ از منابع اولیه ی تاریخ محسوب می شود و خبر آن مستقیم و صریح می باشد، حائز اهمیت است. ابن اثیر، مؤلف تاریخ الکامل یا الکامل فی التاریخ، مهم ترین منابع تاریخ مغول، از آن جایی که معاصر با این دوران بوده است، خاطرات وی بر ارزش و اعتبار آن می افزاید. ولی به عنوان شاهد نیز، مشاهدات خود را گزارش گونه به تحریر درآورده است.

«مغولان پس از آن که کار مراغه را ساختند، به سوی شهر اردبیل روانه شدند، در موصل بودیم که این خبر را شنیدیم و به وحشت افتادیم. حتی برخی از مردم، از بیم شمشیر درصدد برآمدند که از شهر خود کوچ کنند»(ابن اثیر، 1385:

.(961 در دوره ی قاجار، اگر مانیز، خاطره نویسی را تقلیدی از غرب بدانیم، می بایست بدون تعصب، آن را تقلیدی به جا بدانیم. اما اگر روی دیگر سکه که حکایت از سنت اسلامی می کند که تأکید بر ثبت وقایع روزانه دارد، ملاحظه کنیم، گذشته از مسئله فراموشی یک سنت اصیل اسلامی توسط مسلمین،

دلایلی چند به ذهن وارد می سازد. عدم اعتبار و ارزش قائل شدن برای زمان و پیامدهای آن، یکی از مهم ترین دلایل می تواند باشد. افراد معمولا به سبب مقارن بودن با حوادث و حل شدن در مسائل و رویدادهای جامعه، از اهمیت آن غافل می مانند و تمام قضایا را از همان دریچه ی خانه و محله خود می نگرند. حیدر عمواوغلی، رهبر سوسیالیست های مشروطه خواه از اظهارنارضایتی مردم از جنگ های تبریز چنین می نویسد:

ساکنان تبریز خاصه آن هایی که ساده تر بوده و چیزی نمی فهمیدند یا کمتر از دیگران وقایع را درک می کردند، عدم رضایت خود را در مورد ادامه ی جنگ و فداکاری که نزدیک ترین راه برای رسیدن به آزادی بود، واضح و روشن ابراز می کردند و آشکارا از فشاری که در این راه متحمل میشدند، شکایت می نمودند. آنان تقاضای برگشتن وضع شهر به حالت عادی را داشتند و آن چه می گذشت را غیرقابل تحمل میدانستند»(رائین، 1376: 22).

تعریف ادبیات داستانی و داستان

منظور از آثار داستانی کلیه ی آثاری اند که متضمن نقل حادثه ای خیالی هستند موریس شرودر(1) در مقاله ی نوول به عنوان یک نوع ادبی در تعریف آثار داستانی می گوید: یک قالب نقلی تخیلی که دارای حجم مشخص است. آبرامز نیز تعریفی در این حدود ارائه می کند: حجم زیادی از نوشته ها که به طور مشترک فقط آثار منثوری هستند که دارای قالب تخیل و حجم مشخص هستند. گودون (2)می گوید تنها ویژگی مشترک آثار داستانی این است که فضایی در قالب تخیل و به نثر دارد. (عبداللهیان، 1378 : 32). از دیدگاه فرهنگ نویسان، داستان اصطلاحی عام برای همه ی انواع ادبیات داستانی اعم از متل، مثل، سمر، افسانه، حکایت، حدیث، حادثه، وقایع گذشته، خرافه، اسطوره، قصه، زندگی نامه، حسب حال، داستان کوتاه، رمان و... است. بنابراین شعرهای حکایتی سرودهای آیینی و آوازهای خنیاگران دوره گرد نیز از بن مایه های داستان سرشارند و داستان نامیده

1- Morise Shroder

2- Gideon

میشوند. (مهرور، 1378 : 54). ادبیات داستانی بسی پیچیده تر از دروغ گویی است. ولی کسی که قواعد مجزای ادبیات داستانی را نداند، چه بسا آن را صـرف دروغ گویی بپندارد. به گفته ی افلاطون، ادبیات داستانی یعنی وانمود بدون نیت فریب کاری (والاس مارتین : 1382: 141).

داستان توالی حوادث واقعی و تاریخی یا ساختگی است، بنابراین تسخیر «عمل» به وسیله ی «تخیل» را ارائه میدهد. (میرصادقی: 1387، ذیـل تعریف داسـتان). همـان گونه که در تعاریف داسـتان و خاطره می بینیم خاطره در ذیل داسـتان و ادبیات داسـتانی قرار نمی گیرد، زیرا داسـتان بر اساس تخیل شـکل می گیرد در حالی که در شـکل گیری خاطره تخیل جایی ندارد و خاطره بر اساس واقعیت شـکل می گیرد. طبق گفته ی دکتر حمیـد عبداللهیان خاطره (memoi) داسـتان نیست، به خاطر این که واقعیات زندگی نویسـنده ی آن بدون خیال پردازی نقل می شود. در خاطره تأکید بر رشد شخصـیت نویسنده نیست، بلکه تأکید بر انسان ها یا حوادثی است که نویسنده آنها را می شناسد یا شاهـدش بوده است مثلا غروب جلال سـیمین دانشور که درباره ی همسـرش جلال آل احمد نوشـته شده یک خاطره است. نویسـنده ی خـاطره آن را به قصـد چـاپ نمی نویسـد، امـا بعـدها ممکن است به خاطر اهمیتش چاپ شود. بیشتر از همه خاطره برای خود نویسـنده جـذابیت دارد و مخاطبان آن محدود و مشـخص هسـتند. این ویژگی ها باعث می شود که خاطره از داسـتان جدا شود، اما در بین همه ی انواع شـبه داسـتان خاطره از همه به داستان نزدیک تر است و بعضی از داستانهای معروف هم برخاسته از خاطره است، خاطره هایی که در زندگی افراد اتفاق افتاده اند و بعدها با پرداخت نویسـنده تبدیل به داسـتان شده اند (عبداللهیان، 3 : 1384)؛ اما مهم ترین عناصر داستان که باعث شـکل گیری یک داسـتان خوب می شونـد عبارت انـد از: پی رنگ، شخصـیت پردازی، درون مایه موضوع، لحن، زمان ومکان، صحنه پردازی، سبک حقیقت مانندی، زاویه ی دید و روایت به طوری که می توان گفت، فقدان یکی از این عناصر باعث مغشوش بودن

داستان خواهد شد؛ اکنون به چگونگی نمود این عناصر در خاطره می پردازیم.

روایت و راوی در داستان، خاطره و تاریخ شفاهی

روایت(1) و راوی در داستان، خاطره و تاریخ شفاهی در تعریف روایت گفته اند: هرآن چه داستان را بازگو می کند یا نمایش میدهد روایت نام دارد و داستان ها درباره ی حوادثی اند که برای مردم، حیوانات و هر چیز دیگری اتفاق افتاده اند یا اتفاق می افتند. این برهه ی زمانی تا چند سال و گاه قرنها را در برمی گیرد. (حری، 1384: 60). واژه ی روایت شناسی ((narratology ترجمه ی واژه ی فرانسوی (narratologi) است که اول بار تروتان تودروف (2)ساختارگرای بلغاری الاصل مقیم فرانسه آن را در کتاب دستور زبان دکامرون (1969) معرفی کرد. از نظر تاریخی روایت شناسی ریشه در سنت فرمالیسم روسی و ساختارگرای فرانسوی دارد. ولادیمیر پراپ والجیرداس ژولین گرماس به ترتیب دو تن از چهره های مشهور این دو مکتب اند. درواقع تمایز میان «آن چه به واقع اتفاق افتاده» «محتوای روایت» و چگونگی نقل آن چه اتفاق افتاده» روایت نام دارد. ریشه ی این تمایز و پژوهش به فرمالیست های روسی درباره ی رابطه ی میان fabula (ماده ی خام داستان) Suzette(پی رنگ) برمی گردد. (همان: 60).

والاس مارتین ذیل تعریف روایت می نویسد: جست وجوی فلسفی حقیقت، پیوند میان ادبیات داستانی و روایت را آشکارتر می سازد همان گونه که داستان در برابر واقعیت و حقیقت است، روایت نیز در برابر قوانین ابزاری است که آن چه را هست، خواه گذشته و خواه آینده ترسیم می کند روایت یا شایسته ی تأویل نیست (سرگرمی صرف است) یا تأویل های فراوانی را موجب می شود.

مارتین، 214 : 1382). هر روایت مجموعه ای از پیرفت های روایی. (بارت 54 : 1387) و یا توالی رخدادهایی است که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته اند. (تولان، 1383: 20). البته شرط اصلی خلق روایت، این است که بین پیرفتها (3)

1- Narration

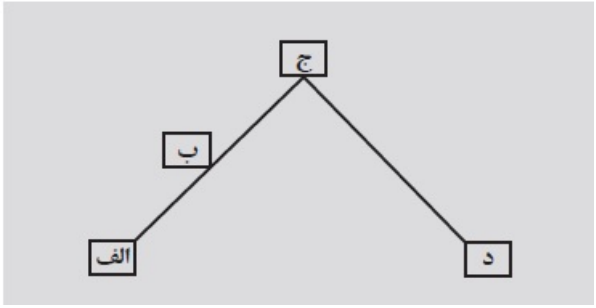
2- Tzvetan Todorov

3- Sequence

و رویدادها ارتباط سلسله وار سازماندهی شده ای وجود داشته باشد. (ریمون کنان، 1387: 10). «روایت نقل رشته ای از حوادث واقعی و تـاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی بین آنها وجود داشـته باشـد در بلاغت جدیـد، روایت به عنوان یکی از انواع بیان محسوب میشود و تعریف آن چنین است: «روایت نوعی از بیـان است که بـا عمـل با سـیر حوادث در زمان و با زنـدگی در حرکت و جنب و جوش سروکار داشـته باشـد، روایت به سؤال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می دهد و داسـتان را نقل می کند. » (میرصادقی، 1377: 150). دهخدا روایت را «نقل سـخن یا خبر از کسـی» معنا کرده است. (فرهنگ دهخـدا، ذیل روایت). حال با توجه به تعاریف روایت در منابع مختلف می توان گفت: روایت درواقع خط مستقیم اتفاقات و دنبال کردن آنها می باشد و یک عنصر مشترک بین داستان و خاطره است.

درواقع وجود حس انتظار و این بی آن که «بعد چه خواهد شد» داسـتان و خاطره را به جلو می برد، اتفاقات و رویدادهای داسـتان و خاطره مثل یک رودخانه روبه جلو امتداد می یابند و کشش و جذبه ی خواننده را بر می انگیزد تا جریان حوادث را دنبال نماید. ابزار انتظار و تعلیق از ابزارهای بنیادی داسـتان و خاطره است شـهرزاد در هزارویک شب به خوبی توانست از این ابزار اسـتفاده کند. جریان انتظار در داسـتان باعث نجات وی شد. اگر پادشاه از جریان حوادث داسـتان خبر می داشت یا جلوتر از جریان حوادث حرکت می کرد، دیگر حس انتظار و تعلیق نمی توانست کارساز باشد ولی حسن داستان و خاطره این است که هیچ گاه مخاطب نمی تواند جلوتر از جریان حوادث حرکت کند و همین ابزار انتظار باعث دنبال کردن این ژانرها می گردد.

داستان دارای یک خط سیر روایتی است و از نقطه ای آغاز شده و به نقطه ای ختم می گردد و در تمام طول این خط عنصر روایت باعث پویایی و تکامل داستان می گردد. یک داستان از مقدمه چینی شروع می گردد (الف) و به کشمکش میرسد (ب) و با ادامه ی کشمکش به نقطه ی اوج می رسد (ج) بعد از آن آخرین مرحله گره گشایی و حل مشکل داستان است (د) این خط سیر به صورت V وارونه است که در نمودار زیر مشاهده می کنیم.



خاطره نیز مانند داستان دارای ساختار و فرمی مخصوص به خود است که با داستان کوتاه تفاوت چندانی ندارد. نویسنده ی داستان با استفاده از اکشن ها و تعلیق ها و ایجاد هول و ولا در مخاطب یک حادثه ی داستانی را به نقطه ی اوج می رساند و بعد از آن به گره گشایی پرداخته، به نتیجه ی نهایی می رسد. ابزار کار نویسنده ی داستان در تمام این مراحل از نقطهی الفتاد تخیل است. چون نویسنده ی خاطره از این ابزار استفاده نمی کند و قصد داستان نویسی و پرداخت یک حادثه را ندارد، بنابراین خیلی سطحی و گذرا به بیان یک حادثه می پردازد درواقع می توان گفت داستان نویس خالق است و خاطره نویس بیانگر. یعنی داستان نویس مبتکر است ولی خاطره نویس بیانگر و گزارش دهند. به همین دلیل بسیاری از حوادث را که خاطره نویس به بیان آن می پردازد، یک داستان نویس می تواند آن را با استفاده از عناصر داستان تبدیل به یک داستان نماید. به نظر من در یک خاطره ممکن است چندین نقطه اوج وجود داشته باشد ولی نه در حد داستان با پرداختی ظریف و

هنرمندانه، نقطه ی اوج در خاطره نسبت به داستان مثل تپه است در برابر کوه یعنی این حوادث خاطره را می توان بابیان داستانی و با استفاده از ابزار تخیل تبدیل به داستان نمود.

اما روایت شناسی به عنوان اصطلاحی ساختارگرا اولین بار به وسیله ی تزوتان تودوروف(1) در سال 1969 به کار رفته است. روایت شناسی پژوهشی علمی در روایت و به عبارتی دستور زبان علمی روایت است. کلمه ی روایت و مشتقات آن از گناروس(2) که فعلی یونانی به معنای «دانستن» است گرفته شده است. (افخمی، 1382 : 2). روایت نه تنها در داستان بلکه در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، پانتومیم، نقاشی، کتاب مصور، خبر و مکالمه حضور دارد. روایت تنها در حوزه ی قصه و ادبیات داستانی مطرح نمی شود بلکه حوزه ی موجودیت روایت ها بسیار گسترده است، حتی در زندگی روزمره نیز همواره روایت هایی جریان دارد و ارتباط انسان ها با یکدیگر بر اساس دریافت های گوناگون از روایت شکل می گیرد.

روایت نقل رشته ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی بین آنها وجود داشته باشد. روایت نوعی از بیان است که با عمل یا سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب و جوش سروکار داشته باشد. روایت به سؤال «چه اتفاق افتاد؟» جواب میدهد و داستان را نقل می کند. (میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی: 1377، 150). علاوه بر تعاریف گفته شده روایت نوعی از کلام و سخن است که «رویداد یا رویدادهایی» را بیان می کند. از این رو شامل آثار غیرداستانی مانند خاطرات، زندگی نامه ها، زندگی نامه های خودنوشت و متن های تاریخی می شود. چون آن ها هم رخداد یارخدادهایی را بازگو می کنند. طبق تعاریف ارائه شده از روایت، روایت ابزاری است جهت بیان رشته ای از حوادث یا رویدادهایی که در یک توالی منظم و پشت سر هم

1- Tzvetan Todorov

2- Generous

قرارگرفته باشند. آن چه عامل پیش برد یک روایت است، چه در داستان و چه در دیگر انواع متون (فیلم، خاطره، سفرنامه، نمایش نامه و پانتومیم) دو عامل کشش و حس انتظار» است. یعنی مخاطب به دنبال این است تا بداند چه اتفاقی می افتد.

دلیل این که ما داستان می خوانیم همین دنبال کردن حس انتظار است و پاسخ به این سؤال که «چه اتفاقی خواهد افتاد؟». روایت اصطلاحی عام است که برای هر آن چه قصه، داستان یا حکایتی را نقل می کند، به کار می رود. در زبان انگلیسی نیز اصطلاح «narrative به هر قسم روایتی که دارای حادثه، شخصیت، نقل، گفتار و اعمال شخصیت ها باشد، خواه نظم یا نثر اطلاق می شود(داد، 1383: 53)؛ بنابراین روایت یا متن روایی سخن، گفتار یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه ای از رخدادها را بر عهده دارد و با یک ابزار بیانی خاص (عکس، فیلم، نوشته، حرکات و...) به بیان آن می پردازد. مطابق این تعاریف، «روایت» ابزاری است جهت بیان رشته ای از حوادث یا رویدادهایی که در یک توالی منظم و پشت سر هم آمده باشد. در داستان کوتاه یا رمان شخصیت یا شخصیت ها اعمال و حوادثی را سبب می شوند، گره ای به وجود می آید، در انتهای داستان این گره باز می شود یا نمی شود. بنابر این مبنای دنبال کردن سیر روایت در داستان بر اساس جمله ی «چه اتفاقی خواهد افتاد؟» دنبال می گردد. روایت در معنای کلی آن دستاورد توضیح تسلسل کنش های آدمی است. آن چه را در نوع خام و عامیانه داستان می نامند، امتدادی است که از یک زمان ابتدایی آغاز می شود و سپس با گذر از مجموعه ای از وقایع به نقطه ای نزدیک می شود و در این گذر، شخصیت ها پرداخته می شوند از این روی باید گفت که روایت، ذکر گام به گام وقایع است. نانسی کرس(1) روایت داستانی را خط سیر کامل داستان می داند و می گوید: «خط سیر به معنای طرح اصلی داستان است، چیزی که به پرسش «چه اتفاقی برای قهرمان داستان می افتد؟» پاسخ میدهد»(کرس، 1387 : 14). برای

1- Nancy Kress

قهرمان داستان مانند هر شخصیت دیگر اتفاقات گوناگونی می افتد و این همان چیزی است که سبب می شود، خواننده به خواندن ادامه دهد.

همچنین در تعریف روایت می توان گفت: هر آن چه داستان را بازگو می کند یا نمایش میدهد روایت نام دارد و داستان ها در باره ی حوادثی است که برای مردم، حیوانات و هر چیز دیگری اتفاق افتاده است یا اتفاق می افتد. این برهه ی زمانی تا چند سال و گاه قرنها را در برمی گیرد. اسکولز و کلاگ (1)در کتاب «ماهیت روایت»، روایت را این گونه تعریف می کنند: «کلیه ی متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه گو است، می توان یک متن روایی دانست» (اخوت، 1392 : 8. به نقل از اسکولز و کلاگ). همچنین یاکوب الوته(2) در تعریف روایت می نویسد: «روایت معرف زنجیره ای از رخدادهاست که در زمان ومکان (فضا) واقع شده است. نه فقط در ادبیات که در دیگر پاره گفتارهای فرهنگی که ما را احاطه کرده اند با روایت روبه روییم » لوته، 1388: 9). جامع ترین تعریف روایت آن است که بر اساس چهار رویکرد به روایت شناسی بیان شده است:

الف) رویکرد زمانی: این رویکرد توالی زمانی را مهم ترین ویژگی روایی میداند و روایت را بازنمایی حداقل دو رویداد واقعی یا خیالی در توالی زمانی تعریف می کند.

ب) رویکرد علت: این رویکرد ارتباط علی و سببی را میان رویدادهای روایی ضروری می شمارد.

ج) رویکرد کمینه (Minimal): هر بیان از یک کنش یا رویداد، به نفس خود، یک روایت است، زیرا برگذر و انتقال از وضعیت قبلی به وضعیت بعدی دلالت می کند.

ج) رویکرد تبادلی: این رویکرد به سادگی روایت را راهی برای خواندن متن در نظر می گیرد (رک. بامشکی، 1391 : 12). دیوید هرمان(3) فقط ارتباط معنادار برای

1- Scowls kelag

2- Jacob Loathe

3- David Herman

روایت را کـافی میداند و تعریـف سـنتی روایت را به زیر سـؤال می برد: در تعریـف سـنتی، روایت توالی رویـدادهاست، امـا این تعریف مشـکلاتی هم دارد: اولا چه نوع توالی ای است که باید در روایت ظاهر شود؟ ثانیا آیا منظور توالی زمانی وعلی است یا انواع دیگر توالی؟ ثالثا ممکن است در یک داسـتان ارتباطات دقیق علی و معلولی وجود نداشته باشد، اما یک سیر و معنا از آغاز تا پایان داستان وجود داشته باشد؛ بنابراین طرح به اتصالات علی وابسـته نیست بلکه به اتصالات معناداری بستگی دارد که تنها باید از نظر زمانی به هم مرتبط باشند و توالی رویـدادها را خواننـده تشـخیص می دهـد. بـا توجه به این مطالب روایت عبارت است از بازشناسـی نشانه شـناختی مجموعه ای از رویـدادهایی که به طور معنادار ازنظر زمانی و علی به هم متصل شده اند. به این ترتیب قید « از نظر زمانی و علی» می تواند از این تعریف حـذف شود زیرا این هـا از تعامـل میـان خواننـده و متن و تأویـل خواننـده از متن حاصـل می شود؛ بنـابراین ارتبـاط معنادار که می تواند اسـتعاری، مجازی یا درون مایه ای باشد، کافی به نظر می رسد. اکنون این پرسش پیش می آید که اگر کسی بگوید «بله من فردا بیایم» این به این معنـاست که ما در این جا یک داسـتان داریم؟ خیر؛ زیرا در این جمله رویـدادها از طریق معنادار به هم متصل نمی شود و همچنین این داستان باید حداقل از سه مؤلفه تشکیل شود: موقعیت آغازین، کنش یا رویداد و نتیجه. مثلا: «جان خوشحال بود و سپس دوست خود را از دست داد و ناراحت شـد». حتی عبارت «او نمی توانـد بیایـد زیرا مریض است» نیز ایجاد روایت نمی کند، زیرا ارتباط معناداری بین رویـدادها به وجود نمی آورد و تنها ارتباط علی در آنها وجود دارد؛ اما عبارت « بارانی بس شدیـد می بارد در خیابان، همچنان که در قلب او» یک داستان بسیار کوتاه است؛ زیرا ارتباط استعاری یا نمادین ایجاد می کند ولی شامل ارتباط علی و زمانی هم نیست. (رک. بامشکی، 1391: 13)؛ اما منظور از آثار داستانی کلیه ی آثاری است که متضمن نقل حادثه ای خیالی باشد. گودون می گوید «تنها ویژگی مشترک آثار داستانی

این است که فضـایی در قالب تخیل و به نثر دارنـد». (عبـداللهیان، 1378: 32)؛ امـا می توان گفت: داسـتان شامل همه ی انواع ادبیات داسـتانی اعم از متل، مثل، سـمر، افسانه، حکایت، حدیث، حادثه، وقایع گذشته، خرافه، اسطوره، قصه، زندگی نامه، حسب حال، داستان کوتاه، رمان و... است.

اما راوی (قصه گو) در ادبیات داسـتانی کسـی است که داسـتان را نقل می کند و این بدان معنا است که کلیه ی حوادثی که در داستان بیان می شود، به نوعی به راوی مربوط است، به طوری که تمام اجزای تشکیل دهنده ی ساخت وساز یک داستان به طور غیرمستقیم تحت تأثیر راوی است. درواقع می توان گفت تمـام داوری های ارزشـی داسـتان اعم از انـدیشه های شخصـیت ها، ترتیب تقویمی رخـدادها و زمان پریشیها بر اساس گفته های راوی شکل می گیرد، به طوری که به صراحت می توان ادعا نمود که بدون راوی هیچ روایتی وجود ندارد. راوی در ادبیات داستانی از لحاظ جایگاه داستان ویژگی های شخصیتی و خصوصیات فردی به انواع مختلفی از قبیل:

همه چیزدان»، «دخـالت گر»، «اغفـال گر»، «قابـل اعتمـاد» و «غیرقابـل اعتمـاد» تقسـیم می شود و هر یک از این انواع دارای نشانه ها و ابعادی است که می توان از طریق این نشانه ها به شناخت راوی دست یافت.

« راوی و روایت شـنو از عناصـر جـدایی ناپذیر هر داسـتان است، به طوری که در هر داسـتان حداقل یک راوی می توان یافت. در ادبیات داسـتانی هر اثر روایی دارای چهار سطح: نویسنده ی واقعی، خواننده ی واقعی، راوی و روایت شنواست. شناخت راوی به عنوان گوینده و منبع انتقـال پیام و مؤلفه های ضـروری و حیاتی در میان چهار نقش نام برده ی روایت داسـتانی بسـیار اهمیت دارد». (بامشـکی، 1391: 182). «راوی کسـی است که می گوید یا روایت می کند و کم یا زیاد ممکن است آشکار، بادانش، خود آگاه و قابل اعتماد باشد و ممکن است در فاصله ی کمتر یا بیشتری از رویدادها و موقعیت های روایت شده، شخصیت ها و روایت شنو قرار داده شود» (همان: 182). گاه در یک روایت چندین

راوی وجود دارد، ولی هر روایت ناگزیر از وجود حداقل یک راوی است و به قول جرالد پرینس «در هر روایت حداقل یک راوی می توان یافت، البته ممکن است که در روایتی چندین راوی متفاوت وجود داشته باشد که هرکدام به نوبت روایت نیوشان (مخاطبان) متفاوت و یکسانی را مورد خطاب قرار میدهند) (Prince, 2003: 66). به عنوان مثال در مثنوی معنوی شاهد ازدیاد راویان و شکل گیری سطوح روایی هستیم، به طوری که در سراسر مثنوی هرگاه مولوی احساس ضعفی در روایتگری خود مشاهده می کند، از حسام الدین مدد می خواهد و از او درخواست می کند تا در روایت گری داستان به او کمک کند. به عنوان مثال در داستان «دقوقی» راوی در هنگام بازگشت از یک گسست روایی از حسام الدین برای ادامه ی روایت گری (1)داستان کمک می گیرد تا ادامه ی داستان را بنویسد و کامل کند.

در هر روایت «صدایی» وجود دارد که سخن می گوید و به واسطه ی او داستان به مخاطب انتقال می یابد. اوست که رخدادهای داستان را برمی گزیند و با اعمالی نظیر گسترش دادن، فشرده کردن، جابه جایی و گسست زمانی به آنها شکل می دهد. راوی میتواند به عمل کردن بر له اندیشه های شخصیت ها نیز اقدام نماید، آنها را پنهان یا آشکار کند یا از منظر و جایگاهی ویژه آراء و اندیشه های شخصیت ها را تفسیر و ارزیابی نماید. درواقع در هر متن روایی خواننده از طریق راوی و دریچه هایی که او بر جهان داستان گشوده است با داستان ارتباط برقرار می کند. افلاطون و ارسطو، فیلسوفان یونانی سه نوع راوی را مشخص کرده اند: 1) گوینده یا شاعر یا نویسنده ای که صدای خودش را به کار می برد.2) کسی که صدای شخص یا اشخاص دیگری را تقلید می کند و با صدایی که از آن خودش نیست حرف میزند.3) کسی که مخلوطی از صدای خود و دیگران را به کار می برد (رک. میر صادقی، 1387: 163). « راوی عامل ساختار دهنده و از عناصر اصلی روایت است که اصول پایه ای داستان که داوری های ارزشی بر پایه ی آن ها شکل می گیرد،

Narrative -1

از او تأثیر می پـذیرد. اوست که انـدیشه های شخصـیت ها را از ما پنهان میدارد یا آن ها را برای ما آشـکار می سازد و بدین ترتیب تصویر خود از روانشناسـی را با ما در میان می گذارد. اوست که میان سـخن نا مسـتقیم و سـخن نا انتقالی، میان ترتیب تقویمی رخدادها و زمان پریشیها گزینش می کند» (تودوروف 1382: 72). «واژه ی راوی از کلمه ی لاتین (Narrators) به معنی «اعلام شده» گرفته شده است. راوی چیزی را در یک داسـتان به آگاهی می رساند، خواه این داسـتان را شخص دیگری آفریده باشد و خواه آن طور که در مورد داستان سرا صدق می کند، خود راوی آفریده باشد» (آسابرگر، 1380: 21). «در واقع می توان گفت هر راوی همواره ادراک خود را در داستان بیان می کنـد و بر اساس همین ادراک است که پاره ای از حوادث را برگزیـده و پاره ای دیگر را حذف می کند. راوی در داسـتان طرح روایت را می سازد؛ اما داستان باید برای مخاطب معنا پیدا کند، یعنی راوی ناگزیر است که ادراک مخاطب را حد روشن گری داستان بداند»(رضوانیان، 1380: 60). به همین دلیل در ادبیات داسـتانی برای طیف های مختلف مخاطبان، راویان مختلفی نیز وجود دارد یا حتی الامکان به زبان آشـنای مخاطبـان سـخن می گویـد. مثلا در داسـتان های کودکان، راوی به زبان کودک و در داسـتان های فلسـفی و علمی، راوی به زبان مخاطبی خاص سـخن می گوید. همچنین در ادبیات داسـتانی بین راوی و رویدادهای روایت شده فاصـله وجود دارد. این فاصله می تواند زمانی باشـد، (یعنی راوی رویدادهایی را که سه ساعت یا سه سال پیش رخ داده روایت کند)، می تواند گفتمانی باشد (یعنی راوی با واژگان خود آن چه یک شخصـیت می گویـد، روایت کند)، میتواند ذهنی باشد (یعنی راوی ازنظر هوشـی و ذهنی برتر از روایت شـنو باشد). می تواند اخلاقی باشد (یعنی راوی بافضیلت تر از شخصیت ها باشد) .(Prince,2003: 67) باوجود آن که شناخت راوی در روایتگری(1) چندان دشوار نیست و اغلب خوانندگان بی توجه به نقش راوی به سادگی از کنار آن می گذرند، آشنایی با

Narrative -1

گونه هـای راوی و مرزبنـدی میـان آنهـا ضـرورتی انکارناپـذیر در نقـد و بـازخوانی داسـتان هـای معاصـر است؛ زیرا پیونـد بین زاویه دید زیباشـناختی یـا بوطیقـای روایت با نگرش ایـدئولوژی و کانونی شـدگی و درنتیجه سـطح پیام رسانی، ارتباطی ناگسسـتنی و انکارناپـذیر با موقعیت راوی و نوع آن در داسـتان یا رمان دارد. «راوی در داسـتان طرح روایت را می سازد؛ اما داسـتان باید برای مخاطب معنا پیدا کند؛ یعنی راوی ناگزیر است که ادراک مخاطب را «حد روشـنگری داسـتان» بداند.» (رضوانیان، 1380: 60) از این رو، گـاه به کمک قراردادن خویش در موقعیت برخی از شخصـیت ها، تنها اطلاعاتی را بازگو می کند که برحسب ظاهر، شخصیت موردنظر از آن آگاه است (ر.ک: کوری، 1391: 143) و گـاه بـا پنهـان کـاری یا غیبت اطلاعات، مخاطب را به سـفیدخوانی یا اسـتنباط واقعیات ناگفته از میان گفته های غیرقابل اعتماد راوی وامیدارد. (هرمن، 1393: 241). در پاره ای از موارد نیز راوی می تواند مداخله گر و پر حرف باشد و دائما داسـتانی که خودآگاهانه روایت می کنـد، تفسـیر کنـد یا این که به قصـد نشان دادن وقایع به نمایش درآمـده و رویدادهایی که برای ساختن داسـتان ترکیب می شونـد، ساکت بمانـد و تا آن جا که امکان دارد، سـرزده وارد داسـتان نشود و مطابق خواسـته های شخصـی عمل نکند. (گری، 1382: 212). در فرهنگ کادن نیز در باره ی مشارکت راوی در داستان آمده است: «راوی ها مطابق با حدود مشارکتشان در داستان فرق می کنند، در روایت های اول شـخص، راوی یا شاهد ماجرا در حوادث آن شرکت دارد، حال آن که در روایت سوم شخص، راوی بیرون از حوادث قرار دارد و راوی دانای کل نیز خارج از حوادث داستان است؛ اما از این امتیاز برخوردار است که مثلا افکار ناگفته ی شخصیت ها را می دانـد و از حوادثی آگـاه است که همزمان در جاهای مختلف رخ می دهـد.» (Cuddon: 415/1984) بنـابراین می توان گفت در ادبیات داسـتانی هر نویسـنده ای ممکن است روایت داسـتان را خودش آغاز کنـد، سـپس یک راوی معرفی نمایـد که داسـتان را بازگوید. همچنین شخصیت های در داستان وجود داشته باشند که آنان نیز

به نوبه ی خود سـخن بگویند و حوادثی را روایت کنند. گاه نویسنده برای ایجاد فضای گفت وگو و بازنمایی چندصدایی در رمان یا داستان کوتاه تلاش می کنـد زبان یا صـدایی دیگر را در کنار زبان راوی قرار دهد؛ مثل اسـتفاده از زبان سـتون اجتماعی روزنامه ها در کنار صدای راوی در داسـتان های همینگوی (ر.ک: مارتین، 1382: 112) . سـیمور چتمن نیز بر این عقیده است که حضور راوی در یک داسـتان با چند ویژگی برجسـته نمود می یابد: گاه راوی درباره ی شخصـیت های داستان اطلاعاتی در اختیار روایت شنو قرار می دهد که وی از آنها بی اطلاـع است. در برخی مواقـع نیز راوی به نحوی به توصـیف مکانهـا و صـحنه هـای موجود در داسـتان می پردازد. افزون بر آن، راوی گذشت زمان را برای روایت شـنو توجیه می کند و به این پرسـش ضمنی وی پاسخ می دهد که در رویدادها و فاصله های زمانی موجود در طول روایت، چه اتفـاقی رخ داده است. (چتمن، 1390: 220 – 223) یا قراردادن صـداهای راویان متعدد و هم عرض که هریک به بیان گفتمـان خاص خویش در روایت می پردازنـد. در این گونه مواقع، اسـتفاده از «سـخن نامسـتقیم آزاد» که مرز میان سـخن راوی و سـخن نویسنده را درهم میشکند، زمینه ی طرح چندصدایی را مهیا می سازد که پیش تر باختین بدان اشاره کرده است. (همان: 112).

روایت در تاریخ شفاهی

در تاریخ شـفاهی نیز، راوی و مصاحبه شونده، احساسات، عواطف و داوری های خود را در روایت دخالت می دهد و مخاطبان، مصاحبه گرو پرسشگر نیز، در نوع پاسخها و روایت او از گذشته (میزان و محتوا) تأثیر دارند؛ بنابراین مدخلیت زمان در خاطره، در ابتدای امر، بیشتر بر جنبه های شخصـی روایت تأثیرگـذار و امری گریزناپذیر است؛ زیرا به هرحال، کهولت و گذشت ایام به خودی خود، حتی برلفظ نیز اثر می گـذارد چه رسـد به معنا ومفهوم؛ بنابراین، این نوع مـدخلیت با آن چه درباره ی تاریخ شـفاهی اشاره شد، تفاوت دارد. دخالت زمان و مکان در تاریخ شفاهی، مستقیما بر گزارش

رویـداد تاریخی سایه می افکند. آمال و آرزوها، اهداف مقطعی یا بلندمدت، محدودیت ها، معذوریتها و الزامات زمانی – مکانی، گزارش کردن تاریخ شفاهی را دست خوش تغییر و حتی تحریف می سازد. در این جاست که نقش مصاحبه گر و پرسش گر آگاه، آشکار می گردد تا تأثیر پذیری ها را به حداقل ممکن برساند.

زمـان و شـرایط نگـارش خـاطرات در خاطره نگاری و روایت خاطرات در تاریـخ شـفاهی یعنی زمان نامرئی یا زمان دوم، فاصـله ی زمان گذشـته ی خـاطره وقوع واقعه) را تـا زمان بازخوانی، پردازش و نگارش متن نشان می دهـد. با ملاحظه ی زمان و موقعیت رجوع مخاطبان خاطره، سه زمان در پیـدایش، نگارش و خوانش متن هر خاطره دیـده می شود. مقابله ی یک خاطره ی واحد از یک تن در دو بازه ی زمانی متفاوت، تأثیر گذر زمان را از بدو بازآفرینی و تولید خاطره در ذهن تا گفت و نوشت آن، باز می نماید. معمولا گذر زمان به زبان خاطره می انجامـد؛ بدین معنا که یاد و خاطره ی شـخص – چنانچه مکتوب نشده باشد – رویه کم رنگی و فراموشـی می نهد. (کمری، 1383: 61-62).

مصاحبه در مقوله ی تاریخ شـفاهی، به عنوان ابزار و خاطرات به منظور بنیاد شناخته می شوند. خاطرات، جزئی از صورت های ذهنی افراد است و امکـان فراموشـی آنهـا وجود دارد. هر تجربه ای ممکن است خود به خود به خاطره تبـدیل نشود. ولی تاریـخ شـفاهی، امکان بیان تجربه ی افراد را فراهم می آورد و به شکل گیری روایت کمک کرده است. بیسوادی، کم سوادی، مشکلات زندگی و دل مشغولی ها، ترس و ملاحظه کاری و غلبه ی فرهنگ شـفاهی، بخشـی از موانعی است که همواره در جوامع سنتی، از نگارش خاطرات جلوگیری به عمل می آورد و این تاریخ شفاهی است که سعی در برطرف ساختن آن مانع ها دارد.

روایت گری در تاریخ شفاهی

روایت گری(1) در تاریخ شفاهی با وجود تفاوت های موجود، ترسیم خطی دقیق میان تاریخ شفاهی و روایت شفاهی (به منظور تفکیک این دو کاملا تصنعی و غیرواقعی خواهد بود. در برخی جوامع نانویساو شفاهی، خاطره گویان و قصه سرایان خاصی هستند که مخازن زنده ی جمیع معارف موجود قوم یا اسطوره سازان تاریخشان محسوب می شوند. این گونه اسناد و مطالب، مشکلات متفاوتی در مورد اعتبار اسناد پیش می کشد. روایت شفاهی از سطح خاطرات روزمره فراتر می رود و به اطلاعاتی متکی می شود که درگذر نسل ها سینه به سینه نقل می شود و جزئی از تجربه ی زنده و مستقیم نیست، بدین ترتیب، گردآورندگان روایت های شفاهی با اطلاعاتی سروکار دارند که با تجربه ی مستقیم مردمان، متفاوت است. چنین اطلاعاتی مستلزم در پیش گرفتن روشی متفاوت در سنجش و اعتبار بخشی اسناد روایت شفاهی است.

روایت شفاهی شامل اشعار، قصه ها و افسانه ها، اندیشه ها و آداب و رسوم و رخدادهای قومی است که انسان شناسان و فرهنگ عامه شناسان و قوم نگاران به منظور آشنایی و بررسی جوامع و اقوام، از راویان، بزرگان و افراد معتمد موجود در اقوام گرد آورده اند و اساس علمی این امر، منحصر به قرون جدید است.

جوامع و اقوامی را در برمی گیرد که برای حفظ و انتقال اندیشه ها، افسانه ها، اشعار و رخدادها و آداب و رسوم خود از شیوه های شفاهی بهره می گیرند و از طریق کتابت و ابزارهای نوشتاری به حفظ فرهنگ خود و انتقال آن به نسل های بعدی اقدام نمی کنند(لومیس، 1385: 77).

انواع روابط راوی و روایت

۱- نویسنده (راوی) بیرون متن است. 2- راوی همزمان درون و بیرون شخصیت های روایت حضور دارد.

۳- راوی روایتش را به آن چه شخصیت ها می توانند ببینند یا بدانند محدود می کند. (بارت، 66 : 1378).

1- Narrative

بر اساس حالت های سه گانه ی فوق درباره ی رابطه ی راوی و روایت در خاطره و داستان می توان به دو نکته ی مهم زیر اشاره کرد.

1- راوی در خاطره همان نویسنده است و خارج از اثر و جریان رویدادها به سر می برد؛ اما راوی داستان در دنیایی که خود روایت می کند حضور دارد، نه در دنیایی که نویسنده در آن زندگی می کند. نویسنده ی داستان، آفریننده ی راوی است در حالی که نویسنده ی خاطره خود راوی است. (مارتین، 1382: 116). مثلا در داستان چهره ی مرد هنرمند در جوانی، جیمز جویس خودش یکی از شخصیت های داستان است و در آن حضور دارد، اما در خاطره می توان گفت؛ نویسنده مثل یک گزارشگر به بیان حوادث می پردازد و در بطن حوادث وارد نمی شود، به عبارت دیگر راوی داستان در بطن رویدادهای داستان است در حالی که راوی خاطره گزارش گر رویدادهاست.

2- راوی در خاطره به واقعیت گذشته ی ادبی سخت پایبند است و بر طرح وپی رنگ ثابتی حرکت می کند، خلاقیت کشف دارد نه ایجاد؛ به این معنا که در جزئیات طرح از خود چیزی نمی افزاید، بلکه طرح مورد روایت او از پیش آماده است (مارتین : 1382، 21). حال آن که راوی در داستان بر اساس طرح و پی رنگی غیر موروثی، متغیر و بی سابقه حرکت می کند و خلاقیت ایجاد دارد نه کشف. (همان: 21). طبق این نظریه می توان گفت: خاطره به واقعیت گذشته پایبند و خالق آن در پی کشف حوادث است نه ایجاد حوادث تازه؛ در حالی که نویسنده ی داستان با مدد گرفتن از عناصر داستان دست به ایجاد حوادث تازه می زند نه کشف حوادث. داستان نویس خالق است و خاطره نویس گزارش گر.

روایت ادبی، روایت تاریخی و نسبت شان با امر واقع

روایت ادبی توالی از پیش انگاشته شده ی مجموعه ای از رخ دادها برای خلق جهان تازهی باورپذیری است. (تولان: 1383، 20 و 22). به عبارت دیگر داستان مجموعه حوادث ایجادشده توسط نویسنده (خواه واقع گرا، خواه فرا واقع گرا) می باشد. روایت تاریخی به روایت درآوردن تودهی عظیمی از حوادث

جزئی و پراکندهی غیر متجانس از حیث زمان و مکان و دوری و نزدیکی به یقین است. (رشید یاسمی، 1316 : 65).

مهمترین همانندی های روایت تاریخی و روایت ادبی

۱- روایت هم در تاریخ و هم در ادبیات قاعده مند است.

2- چه در روایت تاریخی (خاطره) و چه در روایت ادبی (داستان) وجود چهار عنصر ضروری است: راوی، روایت، تغییر حالت و دوره ی زمانی گزارشگری در روایت، یا نمایشی و غیرمستقیم است یا غیر نمایشی و مستقیم. ساختار روایت ادبی به گزارش نمایشی و روایت تاریخی به گزارش غیر نمایشی نزدیک تر است. در تاریخ گزارش سرراست و مستقیم جزئیات رویدادها اهمیت به سزایی دارد. (یاسمی: 1316، 74). همان گونه که قبلا یادآور شدیم داستان نویس کوشش می کند تا به نمایش حوادث بپردازد، در حالی که خاطره نویس تلاش می کند تا بدون استفاده از عناصری مانند حادثه پردازی وتخیل فقط به گزارش رویدادها بپردازد. در روایت تاریخی (خاطره) ذکر جزئیات رویداد مهم است اما در روایت ادبی (داستان) ذکر جزئیات صحنه اهمیت بیشتری دارد. در روایت ادبی بر خلاف روایت تاریخی بیان غیرمستقیم و نمایش نامه ای و حتی رازآلود رویدادها مهم تر است. بوف کور بیشتر از «آن سال ها» از تخیل و محیط رازآلود بهره گرفته و یک متن فرا واقع گرا است، در حالی که «آن سال ها» یک متن واقع گرا و غیر تخیلی است. ارسطو طرح داستان را متشکل از سه قسمت میدانست آغاز، میانه و پایانی که هنوز هم این تقسیم بندی اهمیت و صحت کافی دارد. داستان دو سوی دارد: صورت بافت ظاهری) محتوا (جوهره) عناصر داستانی زمان ومکان، فضا و جو، زاویه ی دید، سبک، پیرنگ و زمینه مربوط به صورت است و جهان نگری و پیام مربوط به محتوا. هر داستان معمولا آمیزه ای از روایت، توصیف و نمایش است. در روایت سخن از حرکت و کنش های شخصیت های داستانی است. روایت روند بی وقفه داستان را بیان می کند.

صحنه پردازی و توصیف

صحنه پردازی و توصیف (1) صحنه پردازی از عناصر مشترک خاطره و داستان است. در تعریف صحنه گفته اند: زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می گیرد صحنه می گویند.

صحنه پردازی به طرق گوناگون در داستان ایجاد می گردد بسته به نوع داستان و گاهی از اجزای لاینفک آن به شمار می رود و گاهی هم بدون اینکه خدشه ای در داستان ایجاد شود می توان آن را حذف نمود مثلا توصیفات و صحنه پردازی هایی که از اوضاع طبیعت (باد، باران، طلوع و غروب،...) در ابتدای داستان ها می آید. ولی گاهی نمی توان صحنه و فضای داستان را کنار گذاشت، زیرا صحنه چنان با حوادث و فضای داستان گره خورده است که از آن جدایی ناپذیر است مثل صحنه ی بوف کور هدایت که چنان با جزئیات و اتفاقات داستان گره خورده است که می توان آن را از عناصر حیاتی داستان به شمار آورد. عواملی که یک صحنه ی داستانی را می سازد عبارت اند از: محل جغرافیایی داستان، کار و پیشه ی شخصیت ها و عادات و راه و روش زندگی آنها، زمان یا عصر و دورهی وقوع حادثه و محیط کلی و عمومی شخصیت ها. وقتی این ویژگی ها در یک داستان کنار هم چیده شوند داستان دارای صحنه ای پخته و کارآمد خواهد بود. (میرصادقی: 1376، 453). لئونارد بیشاپ در کتاب «درس هایی درباره داستان نویسی در مورد توصیف صحنه می گوید:

هنگامی که برای صحنه پردازی، تصویری از چشم انداز شهر، استان یا دهکده ارائه می دهید، ویژگی هایی از صحنه را که کاربرد مهمی در رمان یا داستان دارند توصیف کنید». (بیشاپ: 1383، 319)؛ اما توصیف و صحنه پردازی در خاطره دست کمی از داستان ندارد و می توان گفت پررنگ ترین عنصر مشترک در خاطره و داستان توصیف و صحنه پردازی است، به طوری که فقدان دیگر عناصر داستانی را جبران نموده است. یکی از ویژگی های توصیف و صحنه پردازی در خاطره ارائه ی تصویری ظریف و هنرمندانه از

1- Landscape the setting

جزئیات است، نه توصیفی کلی و مبهم. نویسنده چنان احساسات خود را در حین توصیف بروز داده است که هر مخاطبی می تواند آن را احساس نماید. اینک برای مثال به نمونه هایی از توصیف در کتاب «دا» می نگریم: «صدای غرش ترسناک تانک ها وقتی گاز می دادند و شنی هایشان روی زمین حرکت می کرد، به وضوح به گوش می رسید. صدای بچه های مدافع را می شنیدم. از حرف هایشان معلوم بود، می خواهند تانک ها را بزنند. فریاد می کشیدند: درست نشانه برو. دیگه گلوله ی آرپی جی نداریم. دقیق بزن.» (حسینی، 1388: 331). لئونارد بیشاپ در مورد صحنه پردازی داستان می گوید: اگر نویسنده به نحوی مصنوعی و غیر مؤثر از جزئیات صحنه استفاده کند، بین شخصیت و فضا جدایی می افتد و باید جزییات داستان با اعمال شخصیت یکی شود و اگر جزئیات را جدای از شخصیت روی کاغذ بیاوریم در کار داستان اختلال ایجاد شده و حرکت آن مغشوش می گردد (بیشاپ، 1383: 77). این شیوه ی یکی شدن شخصیت با فضای داستان در خاطره نویسی نیز کاربرد دارد.

اینک بنگریم به صحنه ای از کتاب «دا». نویسنده به خوبی در این صحنه توانسته است بین شخصیت و فضای ایجادشده ارتباط برقرار کند درواقع فضاو شخصیت در این صحنه باهم یکی شده اند: «هر چه به ظهر نزدیک تر می شدیم، وضعیت وخیم تر میشد. کشته های بیمارستان را آمبولانس ها آژیرکشان می آوردند. بعضی از شهدا را هم خانواده هایشان لای پتویا ملحفه پیچیده با شیون و زاری پشت در غسالخانه می گذاشتند. یک عده هم داوطلبانه با وانت در سطح شهر می چرخیدند و توی آوارها دنبال شهید و مجروح می گشتند و منتقل می کردند. از زبان همین آدم ها خیلی خبرها میشنیدیم. برایمان می گفتند کدام نقطه از شهر زیر آتش است...»(حسینی، 1388: 117).

تعریف ایماژ (تصویر) و تاریخچه ی آن

ایماژ تصویری است که به کمک کلمات ساخته شده است، یک توصیف، یک استعاره، یک تشبیه ممکن است یک ایماژ بیافریند و روی هم مجموعه

آن چه را که در بلاغت در علم بیان مطرح می کنند با تصـرفاتی می توان موضوع و زمینه ی ایماژ دانست؛ بنابراین در ادبیات فارسی مراد از تصویر مجموعه امکانـات بیـان هنری است که صور خیال نامیـده می شود و آن تصویری است که در آن صـنایعی چون تشبیه، اسـتعاره، اسـناد مجازی و رمز و گونه های مختلف ارائه تصاویر ذهنی به کار رفته باشـد؛ اما مراد از تصویر تـداعیهایی است که نسـبت به تصویر در ذهن خواننـده پدیـد می آیـد و باتجربه های قبلی او در ارتباط است. از این رو اهمیت تصویر در این است که حوادث و پدیـده هایی را در خاطره واذهان خوانندگان برانگیزاند. در گذشته تصویر را منحصرا تجسم ذهنی میدانستند که فقط به حواس بینایی مربوط می شود.

اما امروزه در روان شناسـی، تصویر به معنای تصویری ذهنی یا خاطره ای و یا یادآوری احساسـی از گذشته هاست و البته می دانیم که این تصویر ضـرورتا دیـداری نیست و حواس دیگر را هم در بر می گیرد، از سویی دیگر تصویر که بازتـاب تـأثیرات حسـی ما از محیط اطراف است، یکی از عناصـر برجسـته ی زبـان هنری برای القـای طیف معنـایی و عاطفی اثر به شـمار می آیـد. گستره ی تصویر علاوه بر حواس پنجگانه، حواس فیزیکی از قبیل دما، فشار، گرسـنگی و درد تا حالات ذهنی، عاطفی و روانی و حتی رنگ و سـرعت را نیز در بر می گیرد. نمونه های ذیل از انواع تصویر است:

تصویر دیداری، تصویر شـنیداری، تصویر بویشـی، تصویر چشایی، تصویر المسی، تصویر دمایی و تصویر جنبشی البته در موارد بالا نام گـذاری هر یـک از تصاویر بر اساس یک تأثیر حسـی است که بلافاصـله به ذهن خواننـده متبادر می شود، هرچنـد در هر عبارت یا جمله ممکن است در مواردی تأثیرهای حسی باهم ادغام شوند و یا در حس آمیزی ممکن است حسی به کمک حسی دیگر بیان شود. مثلا رنگ با صوت در عبارت «جیغ بنفش». .

بـدون تردیـد، برای نشـان دادن هر آن چه در بیرون از ما اتفاق می افتـد، به یک قاب تصویری نیاز داریم. این قاب مربع یا مربع مسـتطیل، دارای قواعد و

دستورهای خاصی است که به آن «دستور زبان تصویر» می گویند. باید توجه داشت که «هر چیز به محض آن که در قاب تصویر قرار می گیرد، از واقعیت خارج از ما جدا می شود و مفهوم خاصی می یابد و درواقع، تبدیل به «نشانه» ای می شود برای اشاره به معنایی خاص». به همین سبب، درک «ماهیت تصویر»، در شناخت همین «نشانه» هاست. (اقبالی، 1382: 28 و 29).

در ادبیات دفاع مقدس واژه های انتخابی به شکلی در کنار هم می نشینند تا صحنه ی ترسیم شده از منظری جدید مشاهده شود. درواقع ادغام ایماژها در میان کلمه ها به شکلی نزدیک و آشناست. انگار تا پیش از این بارها آن را دیده و شنیده ایم یا اینکه همیشه جلوی چشممان بوده است. از سویی دیگر در جهان آثار دفاع مقدس اشیاء ساکن و فراموش شده جان می گیرند، چتر، توپ، پوتین.... تا نه تنها مفاهیم نهفته در تار و پودشان که خود نیز به عنوان شخصیت هایی داستانی با مؤلفههایی تأویل پذیر شناخته شوند.

این قالب (ادبیات دفاع مقدس) از معدود قالب هایی است که جهانش، عین جهان واقعی می باشد، وقتی که این آثار را مطالعه می کنیم، به این نکته می رسیم که خالق آن، هستی را شاعرانه می بیند و شاعرانه زندگی می کند. یا وقتی که داستان های آنها را مطالعه می کنیم، می بینیم جهان و فضایی کام روحانی روایت می شود.

اگرچه پرکاربردترین رسانه ی شناخته شده در حوزه ی تصویر پردازی با تصویر بخشی و شکل دهی به ژانر ادبی تشبیه و استعاره است و به جز آنها مجاز و کنایه و جاندار پنداری نیز در همین حوزه جای می گیرند. گونه های دیگر از تصویرپردازی در متن های ادبی مطرح می گردد که در اساس از قوه ی ادراک و تهییج حواس خواننده بهره مند می شود و راوی ادبی و نیز راوی اصلی با بهره مندی از این حواس پنجگانه تصاویر و شکل هایی را باز زایی و بازتولید می کنند و آنها را در زمینه ی ذهن خواننده به گونه ای نقش می زنند که تأثیری هیجانی ایجاد کند. (عبدالهی، 1390 :2). تصویرسازی درواقع ایجاد یک شیء در ذهن انسان و بیان آن به صورت هنرمندانه است.

ایمـاژ به معنای تصویر و خیال است و ایماژیسم عنوان مکتبی در شـعر بود که بین سالهای 1917-1912 توسط عده ای از نویسندگان و شاعران خارجی شـکل گرفت. این شاعران در اشـعار خود علیه شـعر احساس گرایانه ی قرن نوزدهم به مخالفت برخاستند. (داد: 1383، 66). تصویر خیال یا ایماژ صورت ذهنی است که هنرمند با یاری کلمات از برداشـتهای عاطفی و ادراکی خود از طبیعت و اشیای دوروبر خود به دست می دهد تا از طریق انواع آن (تشـبه، اسـتعاره، تمثیل، نماد و...) تجربه ها و مشاهده های خود را به ذهن خواننده یا شـنونده انتقال می دهد. مثلا وقتی در خاطره داسـتان «روطه جبهه ای به عرض ده متر» می خوانیم: «با توجه به این که خون زیادی از من رفته بود و تمـام سـروصورت و لباس هایم غرق خون شـده بود و براثر خونریزی شدیـد از حال رفته بودم، مجروحینی که در بین راه سوار بر نفربر می شدند، فکر می کردند که من شهید شده ام و روی بدنم می نشستند، در آن وضعیت با نیمه جانی که داشتم، سعی می کردم با حرکت دادن دست و پایم به آن ها بفهمانم که من هنوز زنده هستم تا آنها از روی بدنم کنار بروند...» (طاووسی، 1393: 291). طاووسی در این جا با توصیف حالت خویش و همرزمان تصویری آفریده تا تجربه ی عاطفی و ادراکی خود را از واقعیت های زندگی به صورت عینی و مجسم با کمک کلمات به نمایش گذارد. ایماژیسم جنبشـی در شـعر انگلسـتان و آمریکا در سال های 1912 تا 1917 میلادی که اساس شـعر را تصویر موجز، دقیق، واضـح میـدانست (انوشه، 1376: 180). در لغت نـامه ی انگلیسـی برای واژهی (image) معانی زیر آمـده است: «کپی، بدل، شبیه، عکس، مجسـمه، هیئت، شکل، تشبیه، سایه، شمایل، نمادین و برگردان کردن» منتقدان و بلاغیون معاصر عرب نیز واژه های «صورت» و «تصویر» را معادل ایماژ به کار برده اند در زبان فارسی نیز کلمه ی «خیال» را برابر با «ایماژ» پیشنهاد کرده اند.

- ایماژ عکسی است که از کلمات حاصل می شود. - تصویر، هرگونه توصیفی است که بر یکی از حواس آدمی تأثیر گذارد.

ص: 75

– عبارت است از نمایش تجربه ی حسی به وسیله ی زبان.

تصویر به مجموعه تصـرفات بیـانی و مجـازی (از قبیـل تشبیه، اسـتعاره، کنایه، مجاز مرسل، تمثیل، نماد، اغراق و مبالغه، اسـناد مجازی، تشخیص، حس آمیزی و پارادوکس) اطلاق می شود» (فتوحی، 1385 : 42).

تصویر (ایماژ) پرکاربردترین اصـطلاح نقد ادبی است که از دیرباز در بلاغت اسـلامی مطرح بوده است و در دوره ی شـکوفایی نقد جدید در ادبیات غرب محبوبیت بسـیار یافت. بحث از تصویر مختص به قلمرو ادبیات نیست، بلکه در روانشناسـی ادراک و شاخه های گوناگون هنر از جمله سینما، نقاشی و پیکره سازی نیز درباره ی این مفهوم بحث بسیار است.

البته می توان گفت اصطلاح تصویر دامنه ی معنایی گسترده ای دارد به طوری که گاه با شنیدن نام یک چیز تصویر آن به ذهن می آید. مثلا هنگامی که ما واژه ی سیب را می شنویم، بلافاصله می توانیم تصویر آن را در ذهن خود مجسم کنیم. گاهی نیز تصویر از ترکیب چند واژه با یکـدیگر ساخته می شود به طوری که حالات و اصوات مختلف در ایجاد آن دخالت دارنـد. مثلا وقتی جمله ی «گرگی در هوای مه آلود بر فراز کوهی زوزه میکشـید» را میشـنویم، می توانیم این تصویر را در ذهن خود مجسم نماییم. ولی گاهی تصویر آن قدر پیچیده و دور از ذهن است که هرگز نمی توان آن را در ذهن مجسم کرد. مثـل اصـطلاح جیغ بنفش که اصـلا قابـل تصور نیست. ایماژ نوعی تصویر ذهنی است که واقعیت و زنـدگی را به صورت زنـده، حسـی، عاطفی و مشـخص منعکس می سازد و به عنوان روش خاص شـناخت هنری برای نمایش و تفسـیر پدیـده های زنـدگی به کار می رود. در پژوهش ها و ترجمه های فارسـی اگرچه از ایماژ سـخن بسـیار آمده، ولی کمتر در معنـای درست و دقیق خود به کـار رفته است. این امر مـایه آشـفتگی و ابهـام فراوان در نوشـته ها و ترجمه های مربوط به هنر و نقـد هنری گردیده است. سرچشمه ی همه ی این آشفتگی ها و خطاها به دو منبع مربوط به هم بر می گردد.

ص: 76

نخستین و مهم ترین منبع پیـدایش ابهـام دربـاره ی ایماژ هنری ناشـی از برداشت های نادرست از محتوای علمی و زیبایی شناسـی آن، به عنوان یک مقوله است. برخی آن را بسـیار گسترده و در معنای هرگونه تصویر، در معنای معمولی خود به کار برده اند (در بیشتر کتاب های ترجمه و برخی دیگر از آن در معنایی بسـیار محدود به عنوان نوعی افزار بیانی در شعر، چون تشبه، مجاز و استعاره استفاده کرده اند. کسان دیگر به جنبه ی عام فلسـفی این واژه یعنی بازتاب واقعیتی در ذهن نظر داشـته انـد. (کتاب جامعه شناسـی هنر). حقیقت امر این است که ایماژ هنری نه یک واژه ی معمولی است و نه یک مفهوم صرفا ادبی یا فلسفی یا روان شناختی، بلکه یک «مقولهی» علم و هنرشناسی است که محتوایی دقیق دارد.

دومین منبع ابهـام در مورد واژه ی ایمـاژ در زبان فارسـی ترجمه می گردد؛ که به دنبال برداشت های نادرست از این واژه در برابر آن معادل هـایی به کـار رفته که مفهوم ایمـاژ را بـا معانی مختلف دیگر در هم آمیخته و آشـفتگی ذهنی ویرانگری در این زمینه ایجاد کرده است. در نوشـته ها و ترجمه های فارسی در برابر (image) از واژه هـای تصویر»، «نگاره»، «خیال»، «تخیل»، «تصویر ذهنی» و «تمثال» اسـتفاده شـده است. با کمی دقت می توان دریافت که تمامی این واژه ها نه تنها معادل دقیقی برای ایماژ و ایماژسازی نیست، بلکه مایه ی گمراهی و بد آموزی در زمینه ی این مقوله ی اساسـی هنرشناسی است. واژه های تصویر»، «صورت»، «تمثال» و «خیال» کلماتی معمولی هستند با معانی بسیار عام و گسترده که خالی از هرگونه دقت و روشنی مفاهیم علمی است.

واژه ی «تخیل» جـدا از معانی خود معادل مناسبی برای «imagination است که به عنوان یک مفهوم علمی در روان شناسـی به کار می رود. تخیـل پایه ی ذهنی ایماژسازی است و بنابراین کاربرد آن در برابر ایماژ به کلی خطاست. ترکیب «تصویر ذهنی» از مفاهیم مربوط به فلسفه و شناخت شناسی و معادل

دقیق «idea» است که به هر نوع بازتـاب جهـان عینی در ذهن انسـان گفته میشود. ایماز خود نوع خاصـی از تصویر ذهنی است و بنابراین برابر نهـادن این مقوله ی خـاص در برابر مقوله ی عام «تصویر ذهنی بسـیار گمراه کننـده خواهـد بود. واژه ی «نگار»، «نگاره» و «نگاره ی ذهنی» نیز که از سوی برخی پژوهشـگران صـاحب نظر پیشـنهادشده است، اگرچه منـاسب تر به نظر میرسـد ولی هنوز نه رواج یـافته و نه میتوانـد اهمیت مقوله ی ایماژ را برساند. همچنین است ترکیب های «نگاره سازی»، «خیال بندی» و «تصویرگری» که بیشتر بر شـیوه های بیـانی در هنر شـعر دلالت دارنـد تا بر رونـد ایماژ سازی که اساس هرگونه آفرینش و تفکر هنری است. پس به جاست که برای جلوگیری از آشـفتگی و برداشت هـای نـادرست مقـوله ی «ایمـاژ هنری» را هم چـون برخی از مقولاـت علوم دیگر در همـان صورت اصـلی خود به کاربریم. (امید، 1368: 220 با تلخیص).

انواع تصویر در خاطره های دفاع مقدس

اشاره

در ادبیات دو نوع تصویرپردازی به کار می رود

1) تصویر زبانی (واقعی)

نویسـنده ای که زبان واقعی و قاموسـی را به منظور انتقال یک تصویر بصـری یک عکس طبیعی از اشـیاء) به ذهن خواننده به کار می برد به تصویرپردازی دست زده است. برخی منتقدان می گویند: کاربرد زبان واقعی برای خلق یا بازنمایی یک تجربه ی حسـی تصویر پردازی نام دارد. نویسندگان واقع گرا برای بازنمایی واقعیت از این نوع تصویرپردازی استفاده می کنند. (فتوحی، 1385 : 46) . درواقع در این گونه از تصویرسازی، بین زبان و ادراک پیوستگی وجود دارد؛ یعنی به محض این که یک کلمه به زبان می آید، فورا عکس آن در حافظه مجسم می شود. مثلاـ همین که واژه ی پرتقـال را به ذهن می آوریم، بلافاصـله عکس آن نیز در ذهن مجسم می شود یا هنگامی که در یک داسـتان با جملاتی برخورد می کنیم که با حس چشایی ارتباط دارند، آن جمله را عین توسط حواس خود

درک می کنیم. مثلا هنگامی که در یک متن می خوانیم: «چند آلوی ترش مزه را دردهانش گذاشت و جوید» در دهانمان احساس ترشی می کنیم به طوری که می توانیم این تصویر را در ذهن خود بسازیم.

در همین زمینه محمود فتوحی می گوید: «تصویر زبانی (واقعی) دست مایه ی داستان نویس واقع گراست. زبان داستان ادراک خواننده را در سطح کیفیات حس می کند و او را در تماس نزدیک و ملموس با واقعیت و زندگی قرار میدهد. اگر واژگان داستان واقع گرا انتزاعی باشد. داستان از زندگی فاصله می گیرد و دیگر واقعیت داستانی نیست. نویسنده ی واقع گرا باید چنان از واژگان تصویری و حسی بهره بگیرد که خواننده اشیاء را آن چنان که هستند، ببیند، لمس کند، ببوید، بشنود، بچشد، حس کند»(فتوحی، 1385 : 50). این نوع تصویر حاصل هماهنگی حافظه و زبان است و در نازل ترین سطح تصویرسازی قرار دارد. درواقع می توان گفت تصویرهای بصری و ساختگی توسط نویسنده در این سطح قرار دارد.

هر تصویر عینی (واقعی) علاوه بر این که تجسم زیبایی و کمال است، روند واقعیت های هستی را نیز تعمیم میدهد و بیشترین تأثیر زیبایی شناسانه را بر خواننده می گذارد، به این دلیل که خیال بیشتر در عرصه ی زمان طی میشود وحدت و همگونی اشیاء، عناصر و پدیده ها و رویدادها را بر پایه ی نیازهای تازه ی زندگی پدید می آورد. تصاویر عینی غالبا به مثابه ی عواملی که تغییر در عرصه های زندگی را به ما می نمایاند، تعبیر می شوند. از طرف دیگر فکر و احساسی که از درون تصاویر عینی به بیرون منتقل می شود نه تنها تأثیر عملی بر ما می گذارد؛ که واقعیت ها را در جهت برانگیختن تجربه های عینی تغییر می دهد (خلیلی، 1370: 995). نمونه های تصویر زبانی (واقعی) در خاطره داستان های دفاع مقدس:

نکته ی جالب دیگر این که، جهت عدم تداخل قاطرهای تیپ ما با سایر تیپ ها و لشکرها، آرم مخصوص خودروهای تیپ که به صورت علامتی مانند

عدد 8 و یک خط بالای آن بود به وسیله ی پیستوله های رنگی روی بدن و پالان قاطرها علامت گذاری می کردیم که بسیار جالب و خنده دار بود» (طاووسی، .(131 :1393 همچنین در خاطرات به یادماندنی سید علی کاظم داور تحت عنوان: «از جهنم سرد شین تا بهشت ارزن تاک» آمده است: «زیر شدید ترین آتش دشمن که به آن آتش تهیه گفته می شد قرار گرفتیم، باران گلوله ها و آرپی جی دشمن همین طور از روی کانال عبور می کرد. علاوه بر آن هرلحظه هزاران هزار گلوله توپ و خمپاره در خود کانال و کنار ما فرود می آمد و منفجر میشد...» (داور، .(115 :1393

2) تصویر سطح

همان تصویر واقعی (عینی) است که به سهولت قابل درک و تصور است. این نوع تصویر بیشتر بر اساس «تشبیه» است و ارتباط میان اجزای آن ساده و سطحی است. «عادی ترین و ساده ترین صورت خیالی تشبه است به ویژه تشبیه یک شیء حسی به یک شیء حسی دیگر. چنین تصویرهایی دوبعدی است (مثل بلور یخ) و به سهولت قابل درک است و در سطح زبان و ارتباط حسی میان واژه ها متوقف می شوند»(فتوحی، 1385 : 63).

نمونه هایی از تصویر سطح در خاطره داستان های دفاع مقدس مراسم پتوشویی سه روز طول کشید. این کار بیشتر شبیه به اردوی تفریحی بود»(زارعی، 1393 : 305). «بیشتر محل هایی که برای استقرار این یگان در نظر گرفته می شد، شبیه اردوگاه های علمی بود و نمی توانست مناسب یک یگان هوایی پرتحرک باشد»(شاه محمدی، 1391: 481).

3) تصویر مرکب

از پیوند و ادغام ایماژهای ساده پدید می آید و واقعیت بزرگتر و پیچیده تری را بازآفرینی می کند. منطق و روش این ترکیب، بخشی از تخیل و خلاقیت هنری است که به قدرت ذهنی و مهارت هنرمند بستگی دارد.

ایماژهای مرکب بر اساس و در رابطه با پیام و داوری زیباشناسی کلی اثر پدید می آید و پیوند ارگانیک با آن دارد. به عنوان نمونه ایماژهای مرکب می توان قسمتی از یک سمفونی، پرده ای از یک نمایش نامه، فصلی از یک رمان، بخشی از یک منظومه و یا سکانسی از یک فیلم سینمایی را نام برد. (امید، 1368: 230). اغلب تصویرهای ایجادشده در آثار دفاع مقدس از ترکیب جزئیات صحنه ها ایجاد گردیده است. تصویر مرکب از ترکیب تصویرهای ساده ای که با یکدیگر ارتباط موضوعی دارند ایجاد می شود. در این جا به نمونه هایی از تصویر مرکب در خاطره های دفاع مقدس می پردازیم:

تیراندازی اشرار آن قدر شدید بود که مثل باران بر ما گلوله می بارید»(داور، 1393: 245). «خودم را مثل درختی میدیدم که او را از درون خاک بیرون می کشند، در حالی که ریشه هایش در خاک عمیق شده اند و حاضر به جدا شدن نیستند» (حسینی، 1388: 529).

هر یک از این تصاویر ساده را می توان در ذهن مجسم کرد و با در کنار هم قراردادن آنهایک تصویر مرکب ایجاد کرد همان کاری را که نویسنده دفاع مقدس کرده است. درواقع می توان گفت تصویر مرکب بالا برای هرکسی قابل تصور است و هر کس می تواند بنا بر سلیقه ی خود آن را در حافظه مجسم کند.

این تصویر نیز مثل تصویر قبل حاصل تصویرهای ساده است. همان گونه که ذیل تصویر مرکب مشاهده نمودیم، این تصویر می تواند گاهی شامل تصویرهای یک سمفونی، رمان و یا نمایش نامه باشد. در این جا نیز می توان این تصویر را در دل یک داستان یا نمایش نامه قرارداد.

استفاده از توصیف و جزئی نگری یکی از شگردهای هنری نویسنده دفاع مقدس در تصویر مرکب است.

ص: 81

حقیقت مانندی

حقیقت مانندی از ویژگی های پایدار و پیوسته ی خاطره است. در تعریف حقیقت مانندی گفته اند: کیفیتی که در عمل داستانی و شخصیت های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می آورد. (میرصادقی، 1376: 143). حقیقت مانندی در داستان های واقع گرا رکن اصلی به شمار می آید در حالی که در داستان های وهمناک و فانتزی از چنین جایگاهی برخوردار نیست. خاطره نیز در کاربرد این عنصر با داستان های واقع گرا برابری می کند تا جایی که می توان گفت خاطره سراسر واقعیت است و همان گونه که قبلاـ بیان کردیم تخیل در آن جایی ندارد. خاطره نویس «از آن چه اتفاق افتاده است» بحث می کند در حالی که داستان نویس «از آن چه قرار است اتفاق بیفتد یا می توانست اتفاق بیفتد)).

زمان و مکان

زمان و مکان (1) زمان داستان، زمانی است که داستان در آن اتفاق می افتد زمان داستان ارتباط نزدیکی با مکان دارد و هر دو در کنار هم به فضاسازی داستان کمک می کنند. به گفته ی مندنی پور زمان در داستان 4 نوع است: 1. زمان تقویمی ثانیه ها و دقایق را در برمی گیرد) 2. زمان کهکشانی (زمان های وسیع و گسترده مربوط به مقاطع مختلف آفرینش و سیر جهان را شامل می شود) 3. زمان حسی (زمانی که حس انسان در آن تأثیرگذار است و جدای از شمارش ثانیه های بیرونی است) 4. زمان روایت (زمانی است که در داستان می گذرد وتابع قواعد داستان است). (عبداللهیان: 1384 : 25). زمان به کار رفته در خاطره از نوع زمان تقویمی است، زیرا نویسنده ی خاطره معمولا یک برهه از زمان مثلا کودکی، نوجوانی یا جوانی زندگی خود را در نظر می گیرد و خاطرات آن دوران را یادداشت می کند.

1- Setting

زاویه ی دید

زاویه ی دید (1) به روش و طرزی اطلاق می شود که داستان به وسیله ی آن بیان می شود. زاویه ی دید در واقع پنجره ای است که از سوی نویسنده روبه روی خواننده گشوده می شود تا خواننده تمام حوادث، اعمال، صحنه، رفتارها و سکنات اشخاص داستان را مشاهده کند. زاویه ی دید یا اول شخص است (من) یا سوم شخص (او). در اول شخص داستان از زبان شخصیت نخست داستان روایت می شود در سوم شخص از زبان دانای کل (آژند، 1381: 34). زاویه ی دید در «دا» اول شخص است به عنوان مثال نظری می افکنیم به پاراگراف آغازین خاطره «دا»:

چند ماه بود که از بابا خبری نداشتیم. او به خاطر فعالیت های سیاسی اش به ندرت به خانه می آمد. طوری که ما به نبودش عادت کرده بودیم. ولی این بار غیبتش طولانی شده بود. مادرم می گفت: پدرت از وقتی کار در آسیاب پاپا را رها کرده و توی بازار گونی فروش ها مشغول شده، وارد فعالیت های سیاسی شده و با آدم های سری رفت و آمد می کند. صاحب کار بابا، تاجر ایرانی الاصلی بود که به او حاجی می گفتند. او در جریان فعالیت های بابا بود و به نظر می رسید...»(حسینی، 1388: 17).

Point of view -1

خودآزمایی فصل اول

1. خاطره و داستان را تعریف کنید و شباهت های آن ها را برشمرید. 2. مزیت های مطالعه در ادبیات دفاع مقدس کدامند؟ ۳. روایت چیست؟ 4. شگردهای روایت پردازی در داستان، خاطره و تاریخ شفاهی کدامند؟ 5. راوی را تعریف کنید و انواع آن را در ادبیات داستانی و خاطره بیان نمایید.

6. بیوگرافی و اتوبیوگرافی چه فرقی دارند؟ 7. ایماژ چیست و انواع آن را با ذکر مثالی بیان کنید.

ص: 84

معرفی منابع بیشتر جهت مطالعه آژنـد، یعقوب. (1391)، انواع داستان، ادبیات داستانی، شماره 24، صص: (20-39) آسا برگر، آرتور، (1380)، روایت و فرهنگ عامیانه، ترجمهی محمدرضا لیراوی، سروش، تهران اخوت، احمد، (1392)، دستور زبان داستان، چاپ دوم، اصفهان، فردا. ارجی، علی اصغر، (1386)، «خاطره نویسی»، مجله رشد زبان و ادب فارسی، شماره 83، صص:

.(43-47) اشـرف، احمد. (1375)، «تاریخ، خاطره، افسانه»، ایران نامه، شـماره 56، صص: (225-238). اشرف، احمد. (1380)، «سابقه خاطره نگاری در ایران»، بخارا، شماره 72، صص: (339-363). امید، جواد، (1368)، ایماژ وایماسازی در هنر، چیستا، شماره ی 62، صفحات (219-237). با مشکی، سمیرا، (1391)، روایت شناسی داستانهای مثنوی، چاپ اول، هرمس، تهران. پرینس، جرالد، 1391، روایت شناسی (شکل و کارکرد روایت)، ترجمهی، محمد شهبا، چاپ اول، تهران، مینوی خرد.

جوادیان، مسـعود. (1376)، «خاطره نویسـی و تاریـخ نگاری»، رشـد معلم، شـمارمی 127، صـص: (30 .(33 سنگری، محمدرضا. (1390)، پژوهشی درباره خاطره، حافظ، شماره 86، صص: (24-31).

فصل دوم: ساختار خاطره تحلیل و عناصر مشترک آن با داستان با تکیه بر آثار داستانی دفاع مقدس

اشاره

هـدف کلی تحلیـل ساختـار پیرنگ داسـتان و خاطره، آشـنایی با الگوهای روایتی دو قالب خاطره و داسـتان و آشـنایی با گونه های روایت پردازی در داسـتان و خاطره هـدف های مرحله ای رفتاری انتظار می رود پس از مطالعه ی این فصل بتوانید 1. عناصر ساختاری خاطره را تحلیل کنید.

2. انواع الگوهای روایتی را در ادبیات داستانی بازشناسی کنید.

۳. جنبه های روایی خاطره های دفاع مقدس را بشناسید.

4. انواع راوی و زمینه های ارتباط او با روایت شنو را تحلیل کنید.

5. انواع روایت پردازی در ادبیات داستانی و خاطره را بازشناسید.

6. دگردیسی ارتباط راوی با روایت در محور زمان را تحلیل کنید.

7. الگوی ارتباطی یاکوبسن و نقش های آن را بشناسید .

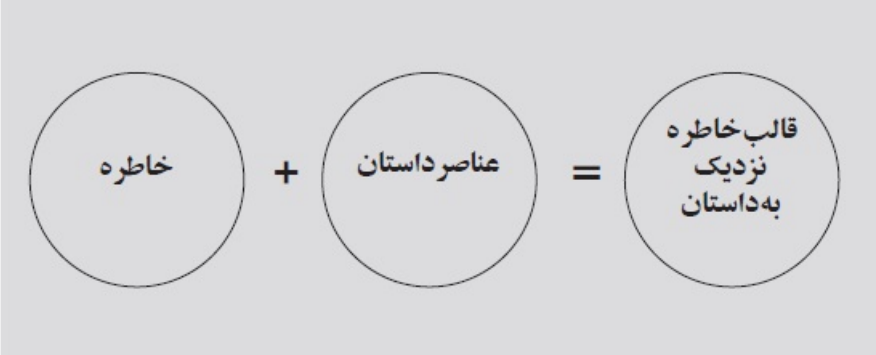
مرزبندی سه قالب: تاریخ، ادبیات و خاطره بر اساس عناصر داستانی

در سازه های ساختاری ادبیات داستانی (اعم از رمان، داستان، قصه و...) گاه به ظرافت های ساختاری ای بر می خوریم که تنها چشم تیزبین علاقه مندان و قلم موشکافانه ی منتقدان ریزبین توانسته است این ظرافت ها را واکاوی و تحلیل نماید. یکی از مباحث کمتر شناخته شده در ادبیات داستانی از دیدگاه علم روایت شناسی) ساختار روایی خاطره است. از یک طرف خاطره به داستان شبیه است و از طرفی با اینکه تمام عناصر ساختاری داستان را نیز درون خود جای می دهد، داستان نیست.

در میان قالب های ادبی خاطره نزدیک ترین قالب به داستان است.

عناصری چون: حقیقت مانندی، روایت زاویه ی دید، صحنه پردازی زمان و مکان و لحن از عناصر مشترک داستان و خاطره است به طوری که خاطره را می توان تبدیل به داستان نمود و یکی از دلایل تشویق نویسندگان مبتدی به نوشتن خاطره همین نزدیکی خاطره به داستان است. هرچند می توان نوعی از زندگی نامه های خود نوشت (اتوبیوگرافی را که شرح حال و خاطرات نویسنده است نوعی خاطره به حساب آورد، اما زندگی نامه هایی را که صرفا به شرح وقایع زندگی نویسنده در برهه ی زمانی خاصی می پردازند (بیوگرافی) نمی توان خاطره دانست، یعنی بیوگرافی به اندازه ی اتوبیوگرافی از عناصر داستان استفاده نکرده و کشش و جذبه ی داستانی ندارد. در واقع می توان گفت بیوگرافی نوعی تاریخ نگاری است چه بسیاری از این زندگی نامه ها طی یک دوره ی تاریخی خاص نوشته شده اند و به بیان وقایع آن زمان پرداخته اند در حالی که اتوبیوگرافی به دلیل کاربرد عناصری مانند: روایت، توصیف و حقیقت مانندی به داستان نزدیک می گردد.

اما برخی از کتب خاطره؛ برحسب میزان بهره گیری از عناصـر داسـتان به داسـتان نزدیک ترنـد تا خاطره به گونه ای که می توان این آثار را با انـدکی پرداخت تبـدیل به داسـتان نمود. به عبارت دیگر این قالب را می توان ساختاری دانست که برگرفته از یک خاطره است. در ساختار خاطره، یک حادثه با محوریت گذشـته نگر (انواع داسـتان بر اساس روایت های زمانی در گفتار بعد خواهد آمد) با ترکیب عناصر داستانی، به قالبی نزدیک به داستان تبدیل می شود.



عناصر ساختاری خاطره

خـاطره ی متن روایی شبیه به داسـتان است که دارای عناصـر ساختـاری ای چون: روایت، توصـیف، شخصـیت، زمان، مکان، گفت وگو، حقیقت مانندی و صـحنه پردازی است. یکی از مباحث مهم در مورد خاطره این است که آیا خاطره – داسـتان را دارای ساختاری هنری و خلاقانه بـدانیم یا خیر؟ به عبارتی آیا می توان گفت که خاطره – هماننـد داسـتان یک ساختار هنری و قاعـده مند دارد یا خیر؟ برای ورود به این مقوله کمی به عقب برمیگردیم. برخی از سازه ها مانند نقاشـی و فیلم را هنر به حساب می آوریم و دلیل این امر این است که نقاشـی و فیلم دارای قواعد ساختاری (دسـتور زبان هستند، ولی خاطره و سفرنامه این گونه نیستند؛ یعنی در نقاشی، فیلم و داستان از قبل یک قوانینی در ذهنمان حک شده است که این هنرها باید دارای آغاز، گره و پایان باشند به عبارت دیگر دارای عناصری ساختاری ویژه باشند.

ص: 90

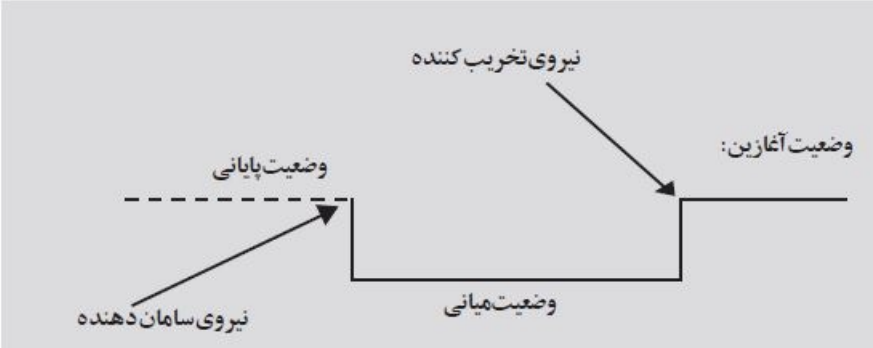
اما در مورد سفرنامه و خاطره نویسی نیست و جواب این قضیه برمی گردد به این که، خاطره و سفرنامه همچون داستان و نقاشی هنری نیستند و ساختار ویژه (دستور زبان خاص) ندارند به همین دلیل هرکسی که اندک سوادی در خواندن و نوشتن داشته باشد می تواند خاطره و سفرنامه بنویسد، اما داستان نویس، فیلمساز و نقاش خوبی نمی شود.

در سفرنامه و خاطره حوادث چون از قبل حادث شده است، نیاز به آفرینش جدید ندارد و راوی با حجم وسیعی از اتفاقاتی روبروست که فقط باید آنها را روایت کند، در حالی که در داستان و نقاشی با نوآفرینی و خلاقیت روبه رو هستیم و داستان نویس موظف است کار هنری انجام دهد، ایجاد گره نماید، بحران بیافریند و به طرزی که برای مخاطب قانع کننده باشد، روایت را به اتمام برساند؛ اما خاطره حالتی برزخ مانند بین خاطره و داستان است، شاید در خاطره – داستان ها هم همانند داستان گره، کشمکش و نقطه ی اوج وجود داشته باشد، اما چون بر اساس واقعیت بیان می شوند و کمتر از تخیل در آنها استفاده می شود، نمی توان آنها را همچون داستان دارای یک قاعده ی ساختاری واحد (دستور زبان روایی خاص) نامید.

یکی از دلایل آشکار این امر هم این است که چون داستان، نقاشی و فیلم دارای قاعده ی ساختاری اند ما برای هنر آموزان کارگاه هایی در قالب نقد و آموزش این سه مقوله می گذاریم؛ اما هیچ هنرآموزی برای نوشتن خاطره و سفرنامه در کارگاه های آموزشی ای حاوی چنین موضوعاتی شرکت نمی کند.

یکی از تمایزات مهم بین داستان و خاطره در این است که خاطره داستان بر خلاف داستان فاقد پیرنگ است. داستان به دلیل این که یک کار خلاقانه و مربوط به حوزه ی هنر است، دارای پنج نقطه ی ساختاری در پی رنگ است:

ساختار پیرنگ هر داستان از پنج نقطه تشکیل شده است که دارای وضعیت اولیه، نیروی تخریب کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان دهنده وضعیت پایانی است.



شکل: 1 ساختار پیرنگ داستان یعنی در یک داستان با یک توالی حوادث مواجهیم که در محور زمان اتفاق می افتد و دارای دو موقعیت ابتدا و انتها (قبل و بعد) با تأکید بر تغییر شخصیت اصلی است. به عنوان مثال در داستان «لاله» نوشته ی صادق هدایت، شاهد توالی حوادث داستان در محور زمان هستیم. در ابتدای داستان دخترک کولی (لاله) شب هنگام به کلبه ی خداداد می آید و در ادامه ی داستان با او انس می گیرد و او را بابا صدا می زند در حالی که در انتهای داستان خداداد عاشق او شده و نمی تواند او را از دست بدهد و در آخر داستان که او را گم می کند خیلی آشفته حال می گردد. همچنین در داستان «بچهی مردم» به قلم جلال آل احمد، اگرچه ساختار طرح داستان به هم ریخته است، اما بازهم دارای دوضعیت ابتدایی و انتهایی هستیم. شوهر زن از او می خواهد که بچه اش را که مال شوهر قبلی اش است در خانه نیاورد و هر جوری شده سر به نیستش کند، پس در ابتدای داستان زن دارای بچه است، اما در انتها بچه اش را در خیابان رها می کند و دیگر بچه ندارد و داستان دارای دو موقعیت، قبل و بعد است.

ناگفته نماند متن روایی (داستان) چیزی غیر از همین توالی حوادث

علی و معلولی همراه بـا دو وضـعیت ابتـدایی و انتهایی نیست. حتی این اصل از چشم داسـتان نویسان بزرگ نیز پوشـیده نمانـده است به طوری که آنتوان چخوف می گویـد اگر در ابتـدای داسـتان از تفنگی اسم به عمل می آیـد، حتما بایـد در انتهای داسـتان از این تفنگ تیری شلیک شود. پس می توان گفت اصل در داسـتان بر این است که حتما بایـد تغییری در آن رخ دهد. البته یک نکته ی خیلی مهم در ادبیات داستانی این است که حتما باید در ساختار طرح داستان یک نیروی تخریب گر وجود داشته باشد و در غیر این صورت متن حالت گزارشی پیدا کرده و دیگر صورت داستانی ندارد. به عنوان مثال در داستان «سه تار» از جلال آل احمد، تخریب هنگامی اتفاق می افتد که راوی پس از مدت ها که سه تاری خریده و افکار فراوانی در سر دارد، در راه برگشت از یک مهمانی در شب های دراز زمستان به خانه برمی گردد و به علت سردی هوا وارد مسجد شاه میشود که ناگهان «پسرک عطر فروشی که روی سکوی کنار مسجد، دکان خود را می پایید، از روی بساط خود پایین جست و مـچ دست او را گرفت. لامـذهب! با این آلت کفر توی مسـجد؟! توی خانهی خـدا؟ رشـته ی افکار او گسـیخته شد و گرمایی که تازه به دل او راه می یافت محو شـد. هیـچ کس نفهمیـد چطور شد؟ خود او هم ملتفت نشد. فقط وقتی که سه تار او با کاسه ی چوبی اش به زمین خورد و با یک صدای کوتاه و طنین دار شـکست و سه پاره شد و سیم هایش، در هم پیچید و لوله شده به کناری پرید و او مـات و متحیر در کنـاری ایسـتاد و بـه جمعیت نگریست...»(آل احمـد، 1372 : 239). در این داسـتان حمله ی پسـرک مغـازه دار و شکسـتن سه تار راوی، نیروی تخریب گر داسـتان به شـمار می آیـد، زیرا تعادل اولیه ی داسـتان را به هم ریخته است؛ اما در خاطره شاهد چنین ساختـاری نیستیم. در خـاطره – داسـتان راوی حوادثی که در برهه ای از زمـان اتفـاق افتاده را به صورت زنجیره وار روایت می کنـد، اگرچه ممکن است در این روایت وی گاهی با نقطه ی اوج، کشمکش و یا بحرانی مواجه شویم اما چون این عناصر خود در حادثه ای

که نقل می کند وجود داشته و ساختهی دست نویسنده نیستند، بنابراین نمی توان کار وی را دارای قاعده ی داستانی دانست زیرا خود این حوادث را خلق نکرده است، بلکه حوادث اتفاق افتاده را نقل کرده است. به عنوان مثال در خاطره ی «دا» با انبوهی از اتفاقات مواجهیم، اما چون راوی فقط به نقل آن ها می پردازد نمی توان کار او را همانند داستان نویس خلاقانه شمرد. البته ما در این جا درصدد نفی ظرافت های ساختاری این ژانر نبوده و یا منکر عناصر زیبایی شناختی آن نیستیم. به عنوان مثال در خاطره ی «دا» برخی از عناصر داستانی همانند: صحنه پردازی، توصیف، شخصیت پردازی، گفت وگو و روایت خیلی هنرمندانه به کار رفته است. در این جا به چندی از این ویژگی ها با ذکر نمونه های متنی اشاره می کنیم.

عوامل نزدیکی خاطره به داستان در خاطرات دفاع مقدس

توصیف و صحنه پردازی

توصیف و صحنه پردازی از عناصر مشترک داستان و خاطره است. یک خاطره ی جذاب در فرآیند وصف و تجسم یا بهتر بگوییم با «چگونه»، چطور؟» و «چه حالت؟» به طبع و ذوق مخاطب نزدیک می شود. تنها با گفتن این که «فضای جالبی بود» « امام زاده ی باشکوهی است» یا «خیلی خوش گذشت» نمی توان احساسات را رقیق و ملموس انتقال داد. باید آن چه می گوییم، نشان دهیم، یا بگذاریم خواننده آن چه می نویسیم، تجربه کند و نه فقط درک کند. برای این نیز لازم است به چشم طبیعی و حس های خود اعتماد کنیم (ارجی، 1386 : 145). در قطعه ی زیر از خاطره ی «دا» راوی علاوه بر توصیف صحنه آن را برای مخاطب ملموس نموده است:

« این چند روز شهدا را توی سایه نگه داشته بودیم و حالا احساس می کردیم این گرما بدن آنها را از هم می پاشاند. با همه ی این دست و پا زدن ها یک ساعتی طول کشید تا به پمپ بنزین برسیم. به محض نزدیک شدن ما به پمپ بنزین سروکله ی هواپیماها پیدا شد و خوشحالی رسیدن به پمپ بنزین

را بعد آن همه مصیبت از دلم برد. در عرض چند ثانیه بین مردم هلهله ولولهی عجیبی افتاد. سرنشینان ماشین ها با دستپاچگی از وسیله هایشان پیاده می شدند و ماشین هایشان را با در باز رها می کردند. زن ها و بچه ها از ترس جیغ می کشیدند و به هر طرف می دویدند. هر کس به دنبال جایی برای پناه گرفتن و در امان از حمله ی هواپیماهابود» (حسینی، 1388: 182).

در این قطعه از کتاب نویسنده با استفاده از ابزار جزئی نگری در توصیف، صحنه را برای مخاطب ملموس نموده است. درواقع خاطره نویس در این جا همان عملی را انجام داده است که داستان نویس نیز بدان پای بند است و آن را از عناصر اصلی ساختار داستان میداند.

حقیقت مانندی

حقیقت مانندی از ویژگی های پایدار و پیوسته ی خاطره است. در تعریف حقیقت مانندی گفته اند: کیفیتی که در عمل داستانی و شخصیت های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می آورد. (میرصادقی، 1376 : 143).

اما آن چه در خاطره نویسی و حوزه ی زبان مطرح است، این است که اگر این گونه نوشته ها واقعی و برگرفته از یک رویداد عینی یاتاریخی اند، آیا میتوان سوار بر اسب خیال شد و منطق و معیارهای زندگی معمول و یا واقعیت خاطره را بر هم زد. جواب دوگانه است. اگر خیال پردازی آن گونه باشد که مسیر حرکت واقعی و منطق زندگی را به هم بریزد و نتوانیم مرز بین خیال و واقعیت را بشناسیم، نادرست است، اما از طرفی دیگر چون خاطره در یک فرآیند و آفرینش ادبی ظهور می کند، باید همراه با مقایسه، تشبیه و توصیف استعاری باشد. چون تنها احساس است که مرتبه ی زیبایی هر اثر ادبی را نشان می دهد (ارجی، 1386 : 148). در قطعه ی انتخابی زیر از خاطره «دا» نویسنده با روایت عینی و همراه با جزئیات حادثه آن را برای مخاطب ملموس و حقیقی نموده است:

ص: 95

صدای غرش ترسناک تانک ها وقتی گاز میدادند و شنی هایشان روی زمین حرکت می کرد، به وضوح به گوش می رسید. صدای بچه های مدافع را می شنیدم. از حرف هایشان معلوم بود، می خواهند تانک ها را بزنند. فریاد می کشیدند: درست نشانه برو. دیگه گلوله ی آرپی جی نداریم. دقیق بزن» حسینی، 1388: 331).

از آن جایی که همذات پنداری و عینی نگری از عناصر مهم ارتباطی مخاطب با متن داستان است، نویسنده در تلاش است تا این مهم را همیشه در نگارش داستان پیش چشم داشته باشد. در خاطره ی «دا» نیز راوی با تکیه بر عناصری همانند جزئی نگری، توصیف و صحنه پردازی به عینی سازی حوادث برای مخاطب پرداخته است تا جایی که می توان گفت غلبه ی عنصر حقیقت مانندی» به این اثر شکل داستانی بخشیده است.

فرق خاطره با تاریخ شفاهی

مورخان معاصر، نقش افراد را در وقوع حوادث به کلی نفی نمی کنند.

امروزه یکی از رایج ترین مواد تاریخ نگاری، نوشتن زندگی نامه یا شرح حال است که خواندن آن در بین مردم عادی طرف داران زیادی دارد. زندگی نامه ها، فی نفسه تأکید بر نقش افراد در گذشته و وقایع آن زمان هاست. با این حال، مورخان هنوز هم با نگاهی احتیاط آمیز به زندگی نامه ها می نگرند.

از انواع شرح حال نویسی و از منابع اولیه ی تاریخ نگاری، زندگی نامه ی خودنوشت می باشد. هرچند باید توجه داشت که به آنها باید با دیده ی احتیاط نگاه کرد و اصول و معیارهای نقد تاریخی را به دقت در موردشان اجرا کرد و از قابل اعتماد بودن آنها مطمئن شد. وقتی کسی درباره ی خود دست به قلم می برد، به طور طبیعی خودش را دست کم در شرایط مطلوبی به نسل آینده نشان می دهد. تقریبا در خودنوشت نامه ها و مجموعه خاطرات تک نگاشت، موارد متعددی از واقع نمایی و یا دفاع از خود نیز دیده میشود. با این حال، واقعیاتی هم در آن ها می توان یافت؛ هرچند برخی از آنها

واقعی تر از بقیه به نظر برسند.

از سوی دیگر، زنـدگی نامه اعم از خاطره است و خاطره، گونه ای زندگی نامه است. خاطره، حاصل تجربه ی شـخص نویسـنده یا صاحب خاطره است؛ اما زندگی نامه نویس، ممکن است سال ها بلکه قرنها با کسـی که زندگی اش را نوشـته یا می نویسد، فاصـله داشـته باشد. در زندگی نامه نویسی، خاطره یکی از منابع مهم و عمده ی زندگی نامه نویس به شمار می آید.

از جمله ی انواع زندگی نامه ها، زندگی نامه های ادبی است. در تاریخ نگاری اسلامی، تراجم احوال یا زندگی نامه، از اشکال و عرصه های مهم بوده است (رک، نورائی و ترقی، 1389: 97-98).

نخستین نکته در بحث خـاطره، شـناخت حـافظه، به عنوان ظرف و محمـل هر خـاطره و روایت، در خاطره گویی، خاطره نویسـی و تاریخ شفاهی، می باشـد. از یاد، خاطر ویا حافظه، به عنوان توانایی انسان در یاد آوردن و بخشـی از ذهن به منظور یادآوری، نام برده شـده است. در دانشنامه ی بریتانیکا، در تعریف حافظه memory» آمده است: «حفظ و بازیابی تجارب گذشته در ذهن انسان که با فرآیند یاد آوردن و برعکس آن فراموشـی، قابـل تطبیق است. حفظ و بازیابی تجارب گذشـته در ذهن انسان که تأثیر این تجارب بر رفتارهای ثانویه (بعـدی)، شاهـدی بر عمـل یادآوری نامیـده می شود». (Memory). ,2002, Britannica گـاه خـاطره و خاطریـا حافظه را، یکی می انگارنـد. درصورتی که خـاطره گرچه از جهت دلاـلت مفهوم و ساخت، متکی و مبتنی بر خاطر است و حتی گاهی آن را معادل خاطر دانسـته انـد، مسـتقلا دارای معناست. خاطره، بخشـی از محفوظات است که از برجسـتگی و ویژگی خاصی برخوردار باشد. » (معادی خواه ، 1364: 143).

خاطره، مظروف و محتوایی است که در ظرف ذهن (خاطر /حافظه) می گنجد و حتی ممکن است بخش مهمی از خاطر را به تسـخیر خود در آورد.

ص: 97

از آن جا که همه ی داشـته ها و انباشته های ذهنی، ماندگاری و اعتبار یکسانی ندارند، بسیاری از آموخته ها و یافته های حصولی، رفته رفته دست خوش کم رنگی و فراموشـی می شونـد؛ اما خاطره ها چون حاصل بازتاب دیده ها، کرده ها، گفته ها و شـنیده ها و نتیجه ی تجربی حضوری و زیست عملی و تعلق باطنی بشـرند، به آسانی از یاد نمی رونـد و چنان چه زمینه ی تداعی آنها فراهم شود، پس از سال ها، غبار از چهره بر می گیرند و خود را مینمایانند.

از این رو، خاطره را می توان به جهتی، انفعال و بازتاب ذهن در برابر رویـدادهایی دانست که در حافظه جای گرفته اند، یا نتیجه ی یاداوری آن چه در ذهن است، به شـمار آورد. در هر حال، خاطره، رویـدادی است که شایسـتگی ثبت و مانـدگاری در ذهن را یافته است. (کمری، 1383: 28-29) با توجه به این تعاریف، خاطره عبارت است از حوادث، رویدادها و حتی سـیر عادی زندگی روزمره که با گذشت زمان، در قسـمتی از ذهن جای گرفته و ماندگار شده است، به نحوی که در هر لحظه از زمان حال و بنا به نیاز شخص و یا به طور غیرارادی، به یاد می آیـد و در برابر فرد جـان می گیرد. در این میان، خاطرات آن بخش از وقایع که نقش مهمی در زنـدگی بازی کرده است، هرچنـد مـدت زیـادی از زمان وقوع آن گذشـته باشـد، همواره در ذهن زنـده انـد و هرگاه صاحب خاطره در یادآوری آن اراده نمایـد، همچون روز اول در خاطرش به یاد خواهد آمد؛ گویی لحظه ای بیش از آن نگذشـته است و به یاد آورنده، همواره می تواند شرح کم وبیش دقیق و کاملی از آن، بـا ذکر جزئیات بیان نمایـد. (قانونی، 1387: 15) از نظر ادبی، خاطره نویسـی، گونه ای زنـدگی نامه نویسـی محسوب می گردد شـمیسا، 1373: 259). به نظر آزبورن، زنـدگی نامه، داسـتان زنـدگی فرد یا بخشـی از زنـدگی اوست که کس دیگری آن را نوشـته باشد؛ اما خاطره نگاری گونه ای شـرح حال و داسـتان زندگی خود آدم یا نویسنده به قلم خودش است (آزبورن، 1387: 16033). خاطره نویسی، یکی از انواع ادبی و شکلی از نوشتار است

که در آن، نویسنده، خاطرات خود را یعنی صحنه ها یا وقایعی که در زندگی اش روی داده، در آنها نقش داشته یا بیننده ی آنها بوده، بازگو می کند. (دهقان، .137 :1386) برخی، خاطره نویسی را در معنای عام آن، نه تنها یادآوری و نگارش دیده ها، بلکه شنیده ها هم دانسته اند که در آن، علاوه بر زمان ومکان وقوع خاطره، به ارزیابی چگونگی وقوع آن نیز می پردازد. (کمری، 1373: 13 – 14).

گرچه خاطره زائیده و متأثر از واقعیت بیرونی و عینی است، ولی حفظ و ماندگاری آن ناشی از عواطف فردی است. تشخیص، بازخوانی و بازیابی خاطرات را، می توان در آواها (خصوص گفتارها: شفاهیات، نقلها) نقش ونگارها، نوشته ها، اشیای مادی و مکان ها ملاحظه کرد. در این میان، بیش از همه به آثار مکتوب یا خاطره نگاشته ها، به جهت غلبهی تدریجی وسیطره ی قالب، توجه شده است؛ تا آن جا که واژه ی خاطره و خاطرات، معمولا خاطرات مکتوب را به ذهن متبادر می کند. گویی این شکل خاص از خاطرات، با تمامی اشکال آن برابر دانسته شده است. گرچه پیدایی آواها، کلام و گفتار، بر نقش و تصویر قدمت دارد و نخستین خط (خط – نقاشی: هیروگلیف) از بطن نقش و نگار زاده شده است.» (کمری، 1383 30:). درست است که وحدت و یگانگی بین اضلاع چهارگانه ی خاطره نویس 1. صاحب خاطره؛ 2. خاطره؛ 3. موضوع، رخداد بیرونی و زمینه ساز خاطره و 4. نمود عینی و خارجی خاطره (متن)، در صورتی تحقق می یابد که خاطره نویس و صاحب خاطره یک نفر باشد؛ اما این سخنی ناصواب است که «خاطره نویس و صاحب خاطره یک تن بیش نیست و منظور از خاطره (به معنای مکتوب)، بازگفت و بازنوشت یادهای پیشین دارنده ی خاطره، به قلم خود اوست». (کمری، 1383: 59). خاطره نویس، ممکن است شخصی غیر از صاحب خاطره باشد. در مواردی که صاحب خاطره بیسواد یا کم سواد باشد، این امر آشکارا دیده میشود.

ص: 99

خاطرات، با توجه به ویژگی های گوناگون و متنوعی که دارند، به صورت های مختلفی دسته بندی می گردند و در هر دسته بندی، عناصری ملاک این تقسیم بندی قرار می گیرند. خاطرات در نگاه اول و نخستین مبنا، براساس نوع ثبت، ضبط و انتقالشان، به دو دسته ی خاطرات شفاهی و خاطرات کتبی، تقسیم می شوند.

خاطرات شفاهی، آن دسته از خاطراتی است که صاحب خاطره، خود اقدام به ثبت آنها نمی کند، بلکه این خاطرات به صورت شفاهی برای دیگری نقل می شود. این خاطرات نقل شده، اعم از آن که برای فرد متخصصی که درصدد جمع آوری اطلاعات از خاطره ای خاص است و یا صرفا از روی نوعی تفنن و یا دلتنگی بیان شوند، از انحصار فکر و ذهن صاحب خود بیرون می ریزند و بدین ترتیب به نوعی، از زوال – که ناشی از فراموشی یا مرگ گوینده ی خاطره است – رها می شوند. (دهقان، 1386: 263) .

خاطرات مکتوب، شیوه ی دیگر انتقال خاطرات است. در این دسته، صاحب خاطره یا دیگری، به دلایل گوناگون اقدام به نگارش خاطرات می کند و بدین ترتیب خاطرات به شیوه ی مکتوب، به دیگران منتقل و ثبت و ضبط می گردند. این خاطرات، آن چنان اهمیتی دارند که گاه حتی شکل گیری خاطره را نیز منوط به مکتوب شدن آن می دانند. از این رو، برخی خاطره را عبارت از شکل گیری مواد خام انباشته در ذهن به صورت متن میدانند. زیرا با شکل روانی و منظم آن چه در ذهن است، دارای معنا و مفهوم می گردد. خاطرات از ابعاد و جنبه های مختلف صوری، حجم و ریخت، محدوده و دامنه، موضوع، محتوا و جایگاه راوی آن و خاطرات مکتوب نیز با توجه به مطالب ثبت شده و آن چه برای نگارنده در اولویت بیان قرار گرفته، طبقه بندی میشوند. (قانونی، 1387: 20).

باتوجه به موقعیت راوی و صاحب خاطره، خاطرات به اتوبیوگرافی زندگی نامه ی خودنگاشت/ سوانح عمر/ حسب حال / کارنامه / ترجمه ی

ص: 100

حال و مشاهده نویسی یا واقعه نگاری (شرح دیده های نویسنده از وقایع بیرونی و احوال دیگران) تقسیم می گردد. ممکن است تلفیقی از دو نوع یادشده یعنی شرح حال و کردار و مواضع نویسنده همراه با شرح حوادث رخ داده و ماجراهای به وقوع پیوسته و یاد کرد چندوچون احوال و اعمال دیگران نیز، شکل بگیرد که این نوع جامع و عام خاطره نویسی است. (کمری، .(17-16:1381 افزون بر این، امروزه در جوامع توسعه یافته، زندگی نامه نویسی به حرفهای تخصصی تبدیل شده است و زندگی نامه نویسان حرفه ای، با بهره گیری از منابع مستند و استفاده از ابزار مصاحبه، به تدوین و نگارش زندگی نامه ی شخصیت های متقاضی می پردازند (آزبورن، 1387: 223 -374). به نظر مورای کندل، یکی از بزرگ ترین زندگی نامه نویسان معاصر، «زندگی نامه نویس جدی دربند محدودیت های سخت تعهدات زندگی نامه نویسی در بیان حقیقت است. زیرا رسالت او آشکارسازی تمامی زندگی - آن گونه که در جهان عینی اتفاق افتاده - می باشد. »(CULLAGH، 97 : 1998) تمایز دیگر، این است که، در تاریخ شفاهی محوریت با پرسش های مصاحبه گر است؛ اما در خاطره شفاهی، محوریت با حافظه ی راوی است کاموس، 1378: 46). از این رو، شاید راوی در خاطره گویی تنها به بیان واقعه همت گمارد نه تبیین، تفسیر و کشف علتهاونقد وقایع؛ یعنی آن چه در فلسفه ی تاریخ شفاهی بر آن تأکید می شود.

و سرانجام این که، مصاحبه تاریخ شفاهی، منجر به فعال شدن حافظه و تداعی جزئیات می گردد و از طریق طرح پرسش های دقیق و حساب شده، واکنش افراد را درباره ی وقایع و رویدادهای تاریخی دریافت می کند.

درواقع می توان تاریخ شفاهی را حد واسطی بین داستان و خاطره دانست. درباره ی داستان و عناصر ساختاری آن کتب فراوانی خوانده ایم و با سازوکار ساختار آن به عنوان یک متن روایی هنرمندانه با چارچوب به خصوص آشنایی

داریم، اما آن چه در این جا در پی آنیم، تبیین این مسئله است که آیا در تاریخ شفاهی و خاطره نیز عناصر داستانی وجود دارد یا خیر؟ و چه میزان از عناصر داستان در یک خاطره ممکن است آن را تبدیل به یک خاطره – داستان کند؟ یعنی آن را به داستان نزدیک یا از آن دور کند؟ اگرچه بین خاطره و تاریخ شفاهی شباهت های ساختاری و صوری بسیاری به چشم می خورد، اما از نظر سازه های روایتی به خصوص شکل روایت و نحوه ی بیان وقایع بین این دو تفاوت وجود دارد تاریخ شفاهی همان گفتار خاطره نویس است که راوی در امروز – این جا روایت آن روز به آن جا را به زبان می آورد و با اندکی افزودن ذوق هنری می توان آن را تبدیل به خاطره کرد آن چه مسلم است این است که چون خاطره حالت مکتوب دارد بنابراین میزان عناصر داستانی به کار رفته در آن نیز بیشتر است زیرا خالق خاطره همیشه در تلاش است تا خاطره خویش را به نحوی بیان کند که برای مخاطب جذاب باشد.

اما در تاریخ شفاهی اگرچه مصاحبه کننده و راوی در حین گفت وگو یک متن روایی زبانی (نه متن گونه) را از سر می گذرانند و ممکن است در بیان راوی صحنه سازی، توصیف، گفت وگو و تعلیق وجود داشته باشد اما همانند خاطره به چشم نمی آید زیرا در تاریخ شفاهی این عناصر داستانی زودگذر بوده و تنها برای همان مخاطب (روایت شنو – مصاحبه گیرنده) گیرا و جذاب باشد. حال اگر همین بیانات راوی در تاریخ شفاهی را به صورت مکتوب در آوریم نه تنها برای طیف وسیعی از مخاطبان جذاب است، بلکه باعث نشر و گسترش این ساختار مخاطب پسند در آن نیز خواهد شد. اگر تاریخ شفاهی را حد وسط ببین دو قالب داستان و خاطره لحاظ نماییم به این نتیجه خواهیم رسید که هر چه از سمت تاریخ شفاهی به داستان نزدیک شویم میزان عناصر داستانی آن افزوده شده و درنتیجه ی ازدیاد این عناصر، تاریخ شفاهی را تبدیل به متنی داستانی خواهد کرد.

به عنوان مثـال هنگـامی که یکی از آزادگـان دفـاع مقـدس در اتـاق مصاحبه به بیان واقعه ای از دوران اسارت خویش در اردوگاه عراق می پردازد تعلیق و اپیزود به کار رفته در روایت آن قـدر گیرا و جـذاب است که به این گفت وگو حالت داسـتانی داده و آن را می توان با انـدکی پرداخت تبـدیل به داسـتانی گیرا کرد؛ اما خاطره همیشه به دلیل مکتوب بودن یک گام از تاریـخ شـفاهی به داسـتان نزدیک تر است و دلیل عمده ی آن نیز همین کاربردهای عناصر داستانی نظیر زاویه ی دید، صحنه سازی، گفت وگو و اندکی تخیل است.

ناگفته نمانـد که در خاطره و تاریـخ شـفاهی برعکس داسـتان تخیل یا کاربردی ندارد یا کاربرد آن بسـیار ناچیز است و دلیل ما مبنی بر بیان ناچیز بودن عنصر تخیل در تاریخ شفاهی و خاطره این است که این دو قالب نام برده همانند داستان هنری نیستند بلکه اتفاقی از پیش افتاده هسـتند که در تاریخ شـفاهی به وسـیله ی گفتار و در خاطره به وسـیله ی نوشـتار بیان می شوند. شکل زیر نشان دهنده ی ارتباط سه قالب خاطره، تاریخ شفاهی و داستان است:

تاریخ شـفاهی گاهی تاریخ صـرف است و حالت داستانی ندارد نظیر آن چه در تاریخ عتبی یا تاریخ بناکتی مشاهده می کنیم اما کتبی نظیر تاریخ بیهقی و تاریخ جهان گشای جوینی از تواریخ نزدیک به داسـتان هسـتند. امروزه در عرصه ی ادبیات دفاع مقدس باب جدیدی تحت عنوان تاریخ شفاهی

آزادگان دفاع مقـدس گشوده شـده است که هم تاریـخ و هم خاطره است تاریـخ از این جهت است که وقایعی را بیان می کند که در بستر تاریخ به وقوع پیوسته اند و دارای زمان تقویمی هستند و از این جهت خاطره اند که گوینده حوادثی را که مدت ها قبل در حافظه ی خویش ذخیره نموده امروز با یک فاصله ی زمانی روایت می کند و از آن جایی که اندکی عناصری داستانی در آن دخیل است می توان آن را خاطره نامید.

کارکردهای روایت پردازی مابعد در ادبیات داستانی و قالب خاطره

روایت پردازی در ادبیـات داسـتانی به چهار طریق انجام می شود، یکی از گونه های روایت پردازی، روایت پردازی گذشـته نگر است. در روایت پردازی گذشـته نگر، حوادث بعـداز آن که حادث شدنـد، بیان می گردنـد. روایت مابعد (متعاقب، پسـین(1))، هنگـامی است که رویدادهای داسـتان پس از این که اتفاق افتادند با یک فاصله ی زمانی روایت شوند. «وقوع رویدادها پیش از عمل روایت متغیر است و می تواننـد از یک دقیقه تا چند سال پیش از روایت رخ دهند»(بامشـکی، 1391: 33)؛ اما در این جسـتار مادلیل نزدیکی راوی به رخ دادها و فاصـله ی اندک روایت و رخدادها را تنها به دلیل جزئی نگری و توصیف نمی دانیم و برای اثبات ادعاهایمان با تکیه بر علم روایت شناسی، برای این امر بـا دلایلی علمی به بیان سـخن می پردازیم و عناصـر نزدیکی و دوری روایت به رخ دادها در متون روایی داسـتان و خاطره) را بررسی خواهیم نمود.

البته ممکن است در یک متن راوی، روایتی رخ دادها را بلافاصـله بعـد از وقوع آن ها یا با فاصـله ی کمتر یا بیشتر بیان کنـد و حتی ممکن است خود نیز در صـحنه ی وقوع رخ دادها حضور داشـته باشد. «روایت در داستان منثور معمولا گذشته نگر است. این امر مستلزم فاصله ای زمـانی میـان عمـل روایت ورخ دادهایی است که روایت می شود. این فاصـله ی زمانی اغلب انگیزه ای برای روایت است، اما ممکن است چندان روشن نباشد که عمل روایت کی

1- Subsequent narration

آغاز می شود» (لوته، 1388: 50). به تبعیت از یاکوب لوته، می توان گفت: در ادبیات داستانی و خاطره ها فاصله ی روایت از رویدادها به دو صورت مستقیم با استفاده از قیدهای زمانی: دو هفته بعد، یک سال بعد، دیروز و...) و غیر مستقیم (به کمک نشانه هایی در بافت روایت، افعال به کار رفته و حضور راوی درصحنه ها) مشخص می شود.

در متون مختلف روایی داستان و خاطره) بین رویدادها و روایت آنها فاصله وجود دارد. «فاصله ی میان روایت و رخدادها از متنی به متن دیگر فرق دارد»(ریمون کنان، 1387 : 123). به عنوان مثال فاصله ی روایت و رویدادها در رمان سینوهه» خیلی بیشتر از «آرزوهای بزرگ» است؛ زیرا راوی سینوهه مدتها بعد از وقوع وقایع به روایت کردن آنها می پردازد. درواقع راوی در این رمان در بزرگسالی وقایع دوران کودکی خود را به قلم می آورد: «مادرم مرا سینوهه می خواند؛ زیرا این زن که قصه را دوست می داشت، اسم سینوهه را دریکی از قصه ها شنیده بود... تا هنگامی که کودک بودم آنها را پدر و مادر خود میدانستم ولی بعد از این که دوره ی کودکی من سپری گردید وارد مرحلهی شباب شدم و گیسوهای مرا به مناسبت ورود به این دوره بریدند، پدر و مادرم حقیقت را به من گفتند»(والتازی، 1366: 2 و 5). همان گونه که نوع روایت در رمان سینوهه» نشان می دهد، افعال زمان گذشته نشانگر متعاقب بودن روایت این رمان است. گاه نیز راوی به صراحت اعلام می کند که بین روایت و رویدادها در داستان فاصله ی زیادی وجود ندارد و تنها چند سال بعد از وقوع رویدادها راوی به روایت آنها می پردازد. در تاریخ نیز شاهد این فاصله ی بین روایت و رخدادها هستیم و به وضوح دیده می شود که راوی در تاریخ بیهقی بسیار از تاریخ هرودوت به وقایع نزدیک تر است.

در برخی از متون روایی راوی خود به طور مستقیم به بیان فاصله ی بین رخ دادها و روایت ها می پردازد و از نشانه ها و قیدهای زمانی برای انجام این امر استفاده می کند: به عنوان مثال در داستان «پسرک لبوفروش» نوشته ی

صمد بهرنگی، راوی اعلام می کند که چند سال بیشتر از وقوع رویدادهای داستان نمی گذرد: «چند سال پیش در دهی معلم بودم، مدرسه ی ما فقط یک اتاق بود که یک پنجره و یک در به بیرون داشت و فاصله اش باده صد متر بیشتر نبود. سیود و شاگرد داشتم...» (بهرنگی، 1389: 146). در حالی که روای داستان «طشت خون» نوشتهی اسماعیل فصیح بیش از نیم قرن با رویدادهای داستان فاصله دارد: «اوه اون روز بعد از رفتن مادر از زیرزمین من راست راستی داشتم خون به جگر میشدم... خوب من یه بچه ی هشت ساله بودم و محتاج مهر و محبت و نوازش. وای چی بگم که از آن روز به بعد هم سال ها و سال ها و نزدیک به قرنه که تمام لحظه های اون دو سه ساعت توی اون زیرزمین مدام در مغزم بیشتر حک میشه. باوجود این که ده پانزده سال بعد خودم شوهر کردم... »(فصیح، 1376: 41). راوی داستان خاکسترنشینها نوشته ی غلامحسین ساعدی نیز با فاصله ای دوهفته ای از رخدادها روایت آنها را آغاز می کند: «دو هفته بعدش از گداخونه اومدیم بیرون. همون روزی که مفتش شهرداری اومده بود، من و عمو دوتایی جلوشو گرفتیم و هایهای گریه کردیم و گفتیم ما را عوضی از سرکار و زندگیمون گرفته اند و آورده اند این جا...» (ساعدی، 2535: 85). همچنین راوی داستان «فونتامارا» یک سال بعد از وقوع حوادث روایت آن را به قلم می آورد: «حوادث شگفتی که می خواهم بازگو کنم تابستان گذشته در فونتامارا به وقوع پیوست. من این نام را به دهکده ی قدیمی و گمنام کشاورزانی فقیر داده ام که نزدیک مارسیکا در شمال ناحیه ای موسوم به دریاچهی فوچینو دره ای در فاصله ی میان سلسله ی کوه ها و تپه ها واقع شده است» (سیلونه، 1357: 5). صادق چوبک در داستان «پریزاد و پریمان» از قید زمانی روزگار پیشین استفاده می کند که نشان گر فاصلهی زیاد رخ دادها و روایت آنها است: «در روزگار پیشین در شهری دهگانی بود که دو فرزند داشت. پریزاد دختری و پریمان پسری که مادر آن ها مرده بود...) (چوبک، 2535: 212). آخرین نمونه ی متنی ما مربوط به رمان «ربه کا» است که

کاربرد قید «گذشته شب» نشانگر حداقل فاصله ی بین رخ دادهاو روایت آنها است: «گذشته شب در رؤیا میدیدم که به ماندرلی برمی گردم و مقابل نرده مشرف به خیابان بزرگ سر پا ایستاده ام، ولی مثل این بود که ورود برای من ممنوع بود؛ زیرا نرده با قفل بسته شده بود، دربان را صدا کردم کسی به من جواب نداد...» (دوموریه، 1371: 3).

در خاطره نیز به عنوان یک متن روایی حوادث پس از این که واقع شدند با چند سال فاصله روایت می شوند. به عنوان مثال در خاطره ی «دا» راوی می گوید که با فاصله ی زیادی از هنگام وقوع، به نقل روایت پرداخته است:

همه ی اینها واقعیت هایی بودند که با آنها روبه رو شدم و هنوز هم باگذشت سالیان دراز آنی از ذهنم دور نشده اند» (حسینی، 1388: 11 مقدمه). عبارت:

با گذشت سالیان دراز» خود گویای این واقعیت است که وقایع در خاطره بعد از حادث شدن با یک فاصله ی زمانی روایت شده اند. علاوه بر موارد گفته شده دو فعل «ماضی ساده» و «ماضی استمراری» نیز از ابزارهای روایت گذشته نگر هستند. یکی از ابزارهای گذشته نگری در قالب های داستان و خاطره تعدد کارکردهای ماضی استمراری است.

تحلیل سازه های روایی در خاطره

گونه شناسی روایت در خاطره های منتخب دفاع مقدس

هر داستان یک راوی دارد که به بیان حوادث داستان می پردازد. به بیان دیگر هر داستان از زاویه ی دید یک راوی (اول شخص یا سوم شخص بیان می شود؛ اماژپ لینت ولت(1) معتقد است هر داستان از سه موقعیت، راوی، کنش گر و مخاطب ساخته شده است که می توان به بررسی گونه شناسی آنها پرداخت. از نظر وی هر یک از این سه موقعیت را می توان به وضوح مورد تبیین و مطالعه قرار داد. در گونه شناسی روایی ژپلینتولت تقابل بین راوی و کنش گر منجر به دو گونه ی روایت می گردد:

1- Jape Lint Velt

الف) عمل روایت در دنیای داستان ناهمسان ب) عمل روایت در دنیای داستان همسان روایت هنگامی «روایت دنیای داستان ناهمسان» است که راوی به عنوان کنشگر (شخصیت داستان در دنیای داستان پدیدار نشود. بر خلاف آن در « روایت دنیای داستان همسان» یک شخصیت داستانی در نقش را بر عهده می گیرد: از یک سو به عنوان راوی (من- روایت کننده) (یعنی کسی که حوادث داستان را بیان می کند) وظیفه ی روایت کردن روایت را بر دوش دارد و از سوی دیگر همچون کنشگر (من- روایت شده) (یعنی کسی که حوادث داستان حول اعمال وی می چرخد) او عهده دار نقش در داستان است. شخصیت – راوی = شخصیت – نشگر». (عباسی و محمدی، 1380: 224 و لینت ولت، 1390: 32). این تقسیم بندی از نظر ژپلینتولت بر اساس تضاد میان راوی ـ کنشگر سبب آشکار شدن شکل های دیگری از گونه های روایی در داخل شکل های اصلی روایی (دنیای داستان همسان و دنیای داستان ناهمسان) شد. به طوری که میتوان گفت از نظر مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی یا کنش گران شکل دیگری از روایت نیز در دل دو گونه ی اصلی به صورت زیر پدید می آید.

گونه های روایتی در راوی دنیای داستان ناهمسان

الف) گونه ی روایتی متن گرا

گونه ی روایتی زمانی متن گرا است که مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی (+) واقع شود و نه بر یکی از کنشگران (-)» (عباسی و محمدی : 1380: 224). «در این حالت خواننده در جهان داستان به وسیله ی راوی که همچون تشکیل دهنده ی روایت است، هدایت می شود» (عباسی، 1385: 83 و ژپلینتولت، 1390: 32). این گونه ی روایت دست راوی را باز می گذارد و او خدای گونه بر تمام وقایع داستان تسلط دارد و می تواند تمام اعمال واکنش های شخصیت های داستان را ببیند. اطلاعات این گونه راوی بیشتر از دیگر شخصیت های داستان است و از درون و برون شخصیت های داستان آگاهی دارد « او در همه جا حاضر

است به همین دلیل او می تواند کاملا و با اطمینان به عقب بازگشت داشته باشد یا جلوتر از کنش داستان حرکت کند. او به مانند خداست و به همین دلیل به راوی دانای کل معروف است» (عباسی، 1385: 83).

ب) گونه ی روایتی کنشگر

‹‹گونه ی روایتی زمانی کنش گر است که مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود، بلکه درست برعکس بر یکی از کنشگران انجام می گیرد»(عباسی، 1381 : 85 و محمدی و عباسی، 1380: 225). درواقع ساده تر می توان گفت: هنگامی که یکی از شخصیتها در داستان به بیان حوادث بپردازد، الگوی روایتی از نوع کنش گر است. درواقع خواننده ی داستان در این الگوی روایتی حوادث و نقل روایت را از دیدگاه یکی از کنش گران می بیند. « این گونه ی روایتی بسیار محدودتر از روایت ناهمسان متن گرا است که بر روی راوی متمرکز است. این محدودیت به شرطی محقق می شود که راوی فقط آن چه را که شخصیت داستان می داند؛ بداند» (همان: 85).

ج) گونهی روایتی بی طرف (خنثی)

گونه ی روایتی زمانی بی طرف است که نه راوی و نه کنش گر هیچ کدام به عنوان مرکز نگاه خواننده قرار نگیرند. در نتیجه هیچ مرکز جهت گیری خروجی برای نگاه خواننده وجود ندارد»(عباسی و محمدی، 1380: 225). در این گونه ی روایتی مرکز جهت گیری خواننده بر راوی و شخصیت ها متمرکز نمی شود. درواقع الگوی راوی خنثی زمانی در روایت به کار گرفته می شود که راوی قصد توصیف فضای داستانی settings یا حالت شخصیتها را در داشته باشد و در این الگوی روایتی راوی همانند یک دوربین فیلم برداری عمل می کند و از بالا همه چیز را می بیند و گزارش می کند. این گونه شبیه به همان گونه ی روایتی است که در داستان های مصور آن را گونه ی روایی چشم پرنده می نامیم. در این گونه ی روایتی راوی همه چیز را از بالا می بیند و به ضبط تصاویر مربوط به آن ها و گزارش اعمال آن ها می پردازد. راوی در این گونه ی

روایی همانند لنز دوربین فیلم برداری تنها به ضبط بی طرفانه ی هر آن چه در اطرافش هست یا اتفاق می افتد، می پردازد.

روایت در دنیای داستان همسان

اشاره

همان گونه که قبلا نیز بیان نمودیم در این گونه ی روایتی یک شخصیت داستانی هم نقش کنش گر و هم نقش راوی را بر عهده دارد، یعنی «از یک سو به عنوان راوی (من- روایت کننده) وظیفه ی روایت کردن روایت را بر دوش دارد و از سوی دیگر، همچون کنشگر (من - روایت شده) او عهده دار نقش در داستان است» (محمدی و عباسی، 1380: 224). روایت در دنیای داستان همسان به دو دسته تقسیم می شود:

الف) گوندی روایتی متن نگار

زمانی الگوی روایتی متن نگار است که جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت - راوی (من- روایت کننده) و نه شخصیت کنشگر (من روایت شده) درک شود. در واقع شخصیت - راوی (من - روایت کننده) با نگاهی به عقب یا به گذشته ی خود آن چه را که برایش پیش آمده است، روایت می کند عباسی، 1381 : 61). به زبان ساده تر می توان گفت در این گونه ی روایتی ما دو سطح داریم: من روایت کننده وجود خارجی راوی که متن را می نویسد) درواقع هنگامی که راوی دست به قلم می برد وجود خارجی دارد، راوی روایت کننده (من- روایت کننده است، یعنی کسی که دارد می نویسد و روایت می کند. من روایت شده (شخصیت ذهنی نویسنده است که در سطح دوم قرار دارد، یعنی من دوم او). مثلا هنگامی که من داستان زندگی خود را می نویسم، آن موقع که دست به قلم می برم و شروع به نوشتن می کنم، (من - روایت کننده) هستم زیرا وجود خارجی دارم و من روایت شده) آن من داستانی است که بر روی کاغذ می آورم و سرنوشت وی را بیان می کنم. در همین زمینه ژپلینتولت می گوید: «در روایت اول شخص بین راوی و شخصیت داستانی تشابهی کارکردی وجود دارد، زیرا در این گونه روایت ها راوی هم کارکرد

بازنمایی و هم کارکرد کنشی را بر عهده دارد، با این حال تقابل میان کارکرد راوی و شخصیت داستان همواره پابرجاست» (لینت ولت، 1390: 23).

ب) گونهی روایتی کنشگر

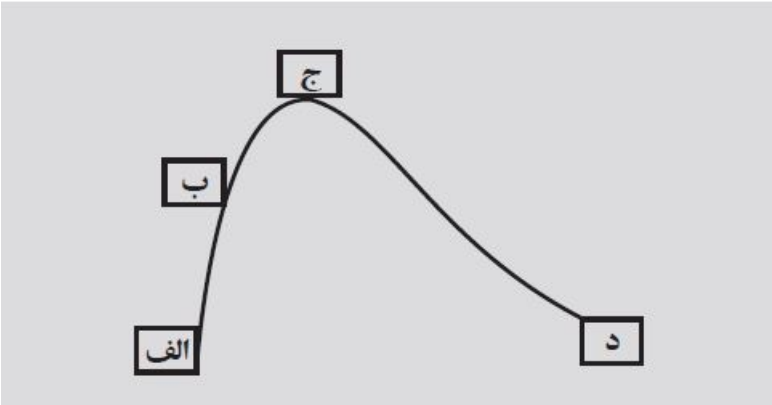
گونه ی روایتی زمانی کنشگر است که شخصیت – راوی (من روایت کننده باشخصیت کنشگر (من روایت شده کاملا یکی شود. بدین وسیله او می تواند دوباره گذشته اش را در فکر و حافظه اش زنده کند و خواننده می تواند دورنمای روایتی شخصیت – کنش گر را درک کند) عباسی، 1385: 88. در این شیوه خواننده رویدادهای داستان را از چشم یکی از کنش گران می بیند و دوربین تنها شخصیت را همراهی می کند، یعنی هرجا آن شخصیت است اتفاقات داستان نیز از دید او بیان می شود.

ص: 111

بررسی جنبه های روایی منتخب خاطره های دفاع مقدس

خاطرات احمد احمد

از مشترکات عناصر داستان و خاطره این است که هیچگاه مخاطب نمی تواند جلوتر از جریان حوادث حرکت کند و همین ابزار انتظار باعث دنبال کردن این ژانرها می گردد. داستان دارای یک خط سیر روایتی است و از نقطه ای آغاز شده و به نقطه ای ختم می گردد و در تمام طول این خط عنصر روایت باعث پویایی و تکامل داستان می گردد. یک داستان از مقدمه چینی شروع می گردد (الف) و به کشمکش می رسد (ب) و با ادامه ی کشمکش به نقطه ی اوج می رسد (ج) بعد از آن آخرین مرحله گره گشایی و حل مشکل داستان است (د):



یکی از جنبه های ساختاری داستان، روند سیر حوادث از ابتدا تا انتها است. گاه شاهدیم که در داستان های کلاسیک روند سیر حوادث داستان از کودکی تا بزرگسالی شخصیت داستان را در برمی گیرد (آرزوهای بزرگ از چارلز دیکنز) به گونه ای که تمام روند روایی الگوی فوق در ساختار این داستان ها به چشم می خورد.

در کتاب خاطرات احمد احمد، روند سیر حوادث روایت با تکیه بر الگوی فوق قابل بررسی است، در این خاطره، روند سیر حوادث از زمان کودکی شخصیت اصلی آغاز گردیده است: «در یکی از روزهای فصل بهار سال 1318، در روستایی به نام ایرین نزدیک اسلامشهر در حومه استان تهران و در

خانواده ای مـذهبی به دنیا آمدم...»(اصـغری، 1380 : 17). همـان گونه که از جمله ی اول این متن بر می آیـد، آغـاز آن بـا آغاز زنـدگی شخصـیت داسـتان هماهنگ است و اگر سیر روند روایت این خاطره را ادامه دهیم، در ادامه با حوادثی نظیر دستگیری شخصیت و زندانی شدن وی، روایت به سمت نقطه ی اوج حرکت کرده و در ادامه، پایان آن با پیروزی انقلاب اسلامی همراه است.

به عبـارت سـاده تر می توان گفت، فرود داسـتان (نقطه ی د) با پیروزی انقلاب و فروکش کردن حوادث بیرون از دنیای روایت متن، همراه گردیده است: «صدایی در فضای ایران طنین انداز شد: توجه! توجه ! این صدای انقلاب ایران است. صدای ملت ایران»(همان: 473).

با این مقدمه باید یکی از عناصـر مشترک دو قالب خاطره و داسـتان را تسلسل روایی» حوادث دانست. «تسلسل» یک رویداد، امری کاملا انتزاعی است. تسلسـلی که منطق صـرفاً خشک موجود در نظم شـمارش گرایانه ی روزنامه نگارها، آن را تحمیل کرده است. به عنوان مثال رویدادنامه تسلسـلی بی معنا است. اگر بخواهیم به گونه ای صوری تر به موضوع نگاه کنیم، رویدادنامه بر مبنای «این و سـپس آن» سازمان یافته است. این در حالی است که روایت بر مبنای «این و سـپس آن» سازمان یافته است. در شـکل روایی «سپس» دلالتی خاص و متمایز دارد، دلالتی که تسـلسل وقایع را به زنجیره ای معنادار تبدیل می کند. رویدادنامه اگرچه تسـلسل وقایع است، فهم پذیر نیست. رویدادنامه ممکن است بر داسـتانی به گونه ای ضمنی اشاره کند و یا این که کسی برداشتی فهم پذیر از آن داشته باشد، اما شکل ظاهری رویدادنامه به خودی خود معنایی ندارد (رابرتز، 1389: 156-154). در این جا عبارت «این و سـپس آن هم در روایت داسـتان و هم در خاطره وجود دارد و ارتباط میان اجزا بر اساس رابطهی علی و معلولی است در حالی که در ساختارهای غیر روایی همانند رویدادنامه ارتباط میان اجزا و عناصـر با یکدیگر ساختگی و مصـنوعی است و به همین دلیل است که عبارت «این و سـپس آن» در روایت نسـبت به رویدادنامه با فونت درشت نشان داده شده است. به زبان ساده تر

می توان گفت: روایت هنگامی اتفاق می افتد که بین دو حادثه و رویداد رابطه باشد و یکی سپس دیگری آمده باشد و بین آنها ارتباط زمانی و مکانی وجود داشته باشد. در همین زمینه جرالد پرینس می گوید: «هرچند می توان گفت بسیاری – نه همهی – بازنمایی ها به بعد زمان ربـط دارنـد ولی همه ی آن ها روایت را تشـکیل نمی دهنـد. در جملاتی مثل: رز سـرخ است/ بنفشه آبی است دیروز زدوخوردی رخ داد/ سفر دلپذیری بود/ روایتی را شکل نمیدهند زیرا زدوخورد و سفر را به صورت یک رویداد واحد بیان کرده است» (پرینس، 1391: 8).

پس می توان گفت در خاطره و داستان، روایت بر اساس تسلسل حوادث شکل می گیرد. البته در این جا بیان نکته ای خالی از لطف نیست و آن این که، با انـدکی پرداخت هنری می توان حوادث چهارصـد صـفحه ای کتاب خاطرات احمد احمد را تبدیل به رمانی دلکش نمود و این خود یکی از ویژگی های برجسته ی خاطره است که آن را به داستان نزدیک و شبیه کرده است.

اگر «زمـان»، «مکان» و «حادثه» را سه محور اصـلی داسـتان در نظر بگیریم میتوان گفت: هر سه عنصـر نام برده در خاطره نیز وجود دارد، منتهی از آن جا که خاطره هماننـد داسـتان به انگیزه ی خلق هنری ساخته نشـده، حادثه نیز آن گونه که بایـد، پرداخته نشـده است و حالت گزارش گونه دارد.

اگر با تکیه بر آراء ژپلینتولت در پی بررسـی دیـدگاه روایی خاطره ی احمد احمد باشـیم، باید بگوییم در این اثر از آن جا که با زاویه ی دید اول شـخص نوشـته شده است، گونه ی روایت از نوع روایت دنیای داسـتان همسان است، یعنی جهت گیری نگاه مخاطب بر راوی و نه بر یکی از کنشـگران، استوار است. به عبارت دیگر راوی در این خاطره با یک بازگشت به گذشته، در امروز – این جا، روایت آن روز به آن جا را بیان می کند.

همچنین می توان گفت گونه ی روایت در این متن از نوع همسان – کنشگر است؛ زیرا راوی «من» به بیان حوادثی می پردازد که قبلا آن ها را از سر گذرانده است:

در این زندان ما خود غذا می پختیم. حاج مهدی عراقی رهبر و پیشرو در

این کـار بود. او خشـکه مواد غـذایی را از بیرون تهیه و با کمک دیگر افراد طبـخ می کرد. پول این کار بیشتر از محل 360 ریالی که در ماه مسـئول زنـدان به هر زندانی به جای غذا میدادند، تأمین می شد. به یاد دارم که حاج هاشم امانی وحاج حبیب الله عسـگراولادی در ظرف های بزرگ رویی روغن داغ کرده و سـیب زمینی و پیاز سـرخ می کردنـد. ما نیز گاهی تا ساعت یک شب در حال پاک کردن لوبیا، عدس، برنج و... بودیم...» (کاظمی، 1379: 151).

همـان گونه که قبلاـ نیز بیـان شـد، هنگامی که راوی اول شـخص در داسـتانی با من روایت شـده یکی گردد، روایت از نوع دنیای داسـتان همسان- کنش گر است. به عبارت دیگر می توان گفت: راوی هنگامی که با برگشت به گذشـتهی خود (و نه شخصیتی که خلق می کند. به بیان داسـتان بپردازد، ما می گوییم که نوع روایت از گونه ی همسان - کنش گر است زیرا کنش گر خود وقایع داسـتان را از سـر گذرانـده نه شخصیتی که وی در داستان خلق کرده است.

با این مقـدمات در واکاوی ساختار کتاب خاطرات احمد احمد می توان گفت: در این کتاب به عنوان یک خاطره، گونه ی روایت به دلایل ذیل از نوع همسان- کنش گر است:

الف) راوی در جـای جـای روایت حضور دارد و مـادام به بیـان وقـایعی می پردازد که خود از سـر گذرانـده است. برعکس گونه ی روایت همسان متن گرا که دوربین روایی داسـتان علاوه بر من روایت کننده باشخصـیت های دیگر داسـتان نیز همراه است، در این گونه (کنشگر) فقط دوربین روایی داسـتان با راوی همراه است نه باشخصـیت های دیگر داسـتان. در کتاب خاطرات احمـد احمد نیز در جایگاه یک متن روایی، راوی در تمام متن حضوری چشم گیر دارد.

« روز 24 مهر بود. من تـا ساعت یک بعـدازظهر نوبت کاری داشـتم، پس از پایان ساعت کار همکاران از من خواسـتند که نهار نزد آن ها بمانم، ولی نپذیرفتم و از آنها خداحافظی کردم...» (کاظمی، 1379: 102)، «من سه روز

در زندان عمومی بودم. روز سوم منوچهری جلاد معروف ساواک وارد زندان شد. من او را می شـناختم؛ زیرا که در روزهای اول شکنجه ام با او مواجه شده بودم. منوچهری پس از گشتی که در زندان زد، به طرف من آمد. شاید قیافه ام برایش آشـنا آمد. پرسـید اسـمت چیست؟ تا شنیـد «احمد احمد) جا خورد و گفت: «احمد احمد هستی؟» گفتم بله کمی فکر کرد و رفت. سه ساعت بعد، دو مأمور دیگر آمدند و از من خواسـتند که لباس هایم را برداشـته و دنبال آنها بروم، به نزدیک در زندان عمومی که رسیدیم آنها مچ دست مرا به دست فردی دادند که بعـدها فهمیـدم او حسـینی رئیس زندان اوین است... » (همان 248). این دو نمونه ی کوچـک نشـان میدهـد که راوی بـا کنش گر در این روایت کاملا یکی شـده است، به عبارت دیگر از عبارت «احمـد احمـد» دربنـد فوق چنین برمی آیـد که راوی باکنش گر کاملا یکی شده است.

با این اظهارات می توان گفت: گونه ی روایت در کتاب احمد احمد از نوع روایت همسان – متن گرا است.

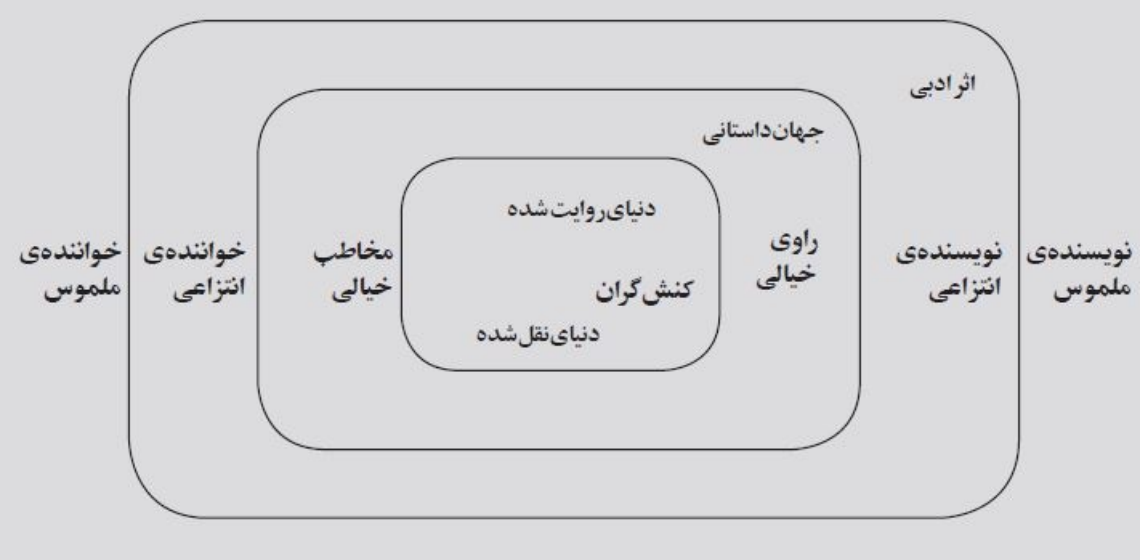
بررسی کتاب وقتی پلنگ خواب است

خاطرات سرهنگ خلبان حسین وکیلی) به قلم حجت رسولی

در این کتـاب خـاطره نیز هماننـد کتاب خاطرات احمـد احمـد، روایت از گونه ی دنیای داسـتان همسان است؛ یعنی راوی از گونه ی اول شخص و خود یکی از کنشگران روایت است. همان گونه که قبلا نیز بیان شد درصورتی که روایت از گونه ی دنیای داستان همسان باشد و راوی خود در کنش های روایت دخیل باشد، آن روایت را از نوع «روایت دنیای داستان همسان – کنش گر» مینامیم.

در کتاب «وقتی پلنگ خواب است»، راوی خود در کنش های داسـتان دخیل است و حضور همه جانبه دارد؛ یعنی گونه ی روایت به نوعی است که راوی ساخته دست نویسـنده ی ضـمنی نیست، بلکه، راوی خود نویسنده است. در این خاطره داستان می توان گفت: بین راوی و نویسنده هیچ مرزی

وجود ندارد. در این جا به بررسی وجوه روایی در روایت ها می پردازیم:



شکل شماره ی 2: وجوه متن روایی ادبی. ماخذ: لینت ولت، 1390: 24.

در این ساختار نویسنده ی ملموس (واقعی) کسی است که در عالم خارج وجود دارد و دارای حیات و روزمرگی است، با ما گفت وگو می کند و... این نویسنده تا وقتی که وارد دنیای داستان و نوشتن نشده است، همچنان نویسنده ی واقعی است ولی وقتی که وارد دنیای داستان شده و قلم به دست شروع به نوشتن می کند، دیگر نویسنده ی واقعی نیست. مثلاـ هنگامی که بالزاک در عالم خارج وجود دارد و به کارهای روزمره می پردازد، نویسندهی واقعی است، اما هنگامی که دست به قلم می برد و شروع به نوشتن رمان باباگوریو» می کند دیگر نویسنده ی واقعی نیست و تبدیل به نویسنده ی انتزاعی می گردد؛ زیرا از دنیای واقعی جدا وارد دنیای داستان (تخیل) شده است. خواننده ی واقعی نیز همه ی کسانی هستند که قادر به خواندن رمان باباگوریو» هستند و مانند بالزاک (نویسنده ی واقعی) در عالم خارج از دنیای داستان زندگی می کنند، البته خواننده ی واقعی می تواند گروه های مختلف از جنس های مختلف آدمی را شامل شود ولی نویسنده ی واقعی یک نفر است. درواقع تمام کسانی که می توانند رمان باباگوریو را در دست گرفته و شروع به خواندن آن کنند، خوانندگان ملموس (واقعی) آن نامیده می شوند، به خاطر

داشـته باشیم که خواننده ی واقعی و نویسنده ی واقعی خارج از دنیای داستان قرار دارند (شکل شماره ی 2) و خواننده ی واقعی به محض این که شـروع به خوانـدن رمـان می کنـد، دیگر خواننـده ی واقعی نیست، زیرا از جهـان واقع وارد دنیای داسـتان (تخیل) شـده است و به خواننـده ی انتزاعی (من دوم خواننـده ی واقعی تبدیل شده است؛ زیرا همان گونه که نویسـنده ی واقعی وقتی وارد دنیای داسـتان می شود، وجود خارجی وی نیست که وارد دنیای داسـتان شـده است، بلکه می دوم او با ایـده های خاص که قصد انتقال آن در داسـتان را دارد وارد دنیای داسـتان شده است، خواننده ی واقعی نیز وقتی وارد دنیای داسـتان میشود (شروع به خواندن داستان می کند) از جهان واقع جدا و به دنیای داسـتان وارد می شود به طوری که اگر هنگام خواندن رمان او را جهت انجام کاری از خواندن بازداریم؛ با بسـتن کتاب از خواننده ی انتزاعی خارج و تبدیل به خواننده ی واقعی می گردد زیرا از عالم داستان وارد عالم واقع شده است.

مثـال ساده تری می آوریم، هنگامی که یک هنرپیشه ی طنز در کوچه و خیابان تردد می کنـد و با ما معاشـرت می کنـد نویسـنده ی واقعی است و مـا نمی توانیم به چشم نقشـی که در فیلم دارد بـا او برخورد و هم کلاـم شویم زیرا هنگامی که او در فیلم به ایفای نقش می پردازد نویسـنده ی واقعی نیست، بلکه نویسـنده ی انتزاعی (من دوم) او است که برای بیان ایـده ها و افکار وی (اهداف نهفته در فیلم) وارد دنیای داسـتان (فیلم) شـده است. در این جا همان گونه که مشاهـده نمودیم خواننـده ی انتزاعی و واقعی به خوبی از یکدیگر جداشده است. در حقیقت او فیلم را برای تمام کسانی که خواستار دیدن آن هستند خوانندگان واقعی ساخته است و هنگامی که ما به تماشای فیلم می نشینیم از دنیای واقع بریده وارد عالم فیلم دنیای داستان می شویم و به من دوم خود یعنی کسی که در دنیای داستان و نه در جهان واقع وجود دارد برمی گردیم. اگر در حین دیدن، فیلم را متوقف کنیم و به کاری بپردازیم، دوباره تبدیل به خواننده ی واقعی می شویم. همان گونه که دیدیم بر اساس این الگوبین

خواننده ی واقعی و انتزاعی تفاوت وجود دارد.

همچنین در این الگو بین راوی و نویسنده ی ملموس تفاوت وجود دارد، همان گونه که بیان نمودیم نویسنده همیشه در خارج از عالم داستان وجود دارد و الگوی لینت ولت نیز گویای این امر است، اما راوی مربوط به جهان داستان (عالم تخیل) است و نباید این دو را باهم یکی فرض کنیم زیرا راوی مربوط به یک جهان و نویسنده ی ملموس مربوط به جهان دیگر است. لینت ولت در همین زمینه می گوید: «در حقیقت بسیارند منتقدانی که در رابطه با خلط راوی خیالی عالم داستانی با نویسنده ی ملموس هشدار می دهند. ولفگانگ کایزر خاطرنشان می سازد که راوی صورتی خلق شده است که به کلیت اثر ادبی تعلق دارد و بر همین اساس نتیجه می گیرد که در هنر روایت، راوی هرگز نویسنده ای شناخته شده یا ناشناس نیست، بلکه نقشی خلق شده است که توسط نویسنده گزینش گردیده است» (لینت ولت، 1390 : 15). اگر به الگوی لینت ولت دقت کنیم متوجه خواهیم شد که راوی تخیلی در سطح دوم روایتگری(1) قرار دارد، یعنی ابتدا نویسنده ی ملموس است که در جهان خارج است و با ما معاشرت دارد وقتی این نویسنده شروع به نوشتن داستان می کند، از عالم خارج جدا وارد و عالم داستان می گردد و دیگر تعلق به جهان خارج ندارد (نویسنده ی انتزاعی). در این حالت تازه او در دنیای اثر ادبی (داستان و جهان آن قرار دارد، اما هنگامی که وارد جهان روایت و کنش های شخصیتها شد، راوی داستان است، زیرا گاهی او در عالم داستان چیزهایی بیان می کند که مربوط به جهان داستان است و در عالم خارج و ایده های نویسنده جایی ندارد. «در نگاه اول راوی بسیار شبیه به نویسنده است، اما اگر با دقت به آن نگاه کنیم، متوجه می شویم که تقریبا همیشه شخصیت نویسنده به گونه ای خاص از چهره ی راوی متمایز است، راوی کمتر و گاهی بیشتر از آنچه ما از نویسنده انتظار شنیدن داریم میداند و گاهی به ابراز عقایدی می پردازد که الزاما با نظریه های نویسنده یکی نیست، بنابراین راوی صورتی مستقل است

Narrative -1

که همانند شخصیت های داستانی یک رمان توسط نویسنده آفریده شده است» (همان: 15). به بیان ساده می توان گفت آن چه باعث تمایز نظریه ها و بیانات راوی با نویسنده ی ملموس می گردد، سطوح مختلف روایی و تفاوت در جهان داستان و جهان واقع است.

مثلا هنگامی که در یک اثر ادبی شاهد نقش های گوناگون در فیلم یا داستان هستیم، وقتی یک شخصیت عقایدی دارد با حرف هایی می زند، آنها مربوط به عالم داستان است و نویسنده ی واقعی در عالم خارج از داستان به بیان این حرف ها نمی پردازد. مثلا هنگامی که در فیلم شخصیت در نقش دزد یا آدمی بدذات وارد عمل می شود، این نقش مربوط به جهان داستان است نه در عالم خارج و ما در عالم خارج به او به دید همان شخصیت بدکار در فیلم (عالم داستان) نگاه نمی کنیم. به سخن دیگر همان گونه بین جهان داستان و جهان واقع فرق وجود دارد، بین نویسنده ی ملموس و راوی تخیلی نیز تمایز نسبی وجود دارد. راوی در متن جهان داستان قرار دارد و تمام شخصیت های داستان را می شناسد و با آنها برخورد دارد در حالی که نویسنده ی ملموس فقط در تخیل خویش آن ها را می سازد. مثلا در رمان بزرگ «برادران کارامازوف» داستایوفسکی فقط نویسنده ی ملموس است. اگرچه در جای جای کتاب عقاید خود را بیان می کند، با راوی تخیلی درون داستان متفاوت است؛ زیرا راوی کسی است که اهل خانه و رفتارهای برادران را می شناسد و با آنها زندگی می کند در حالی که داستایوفسکی فقط می تواند آنها را تصور و تخیل کند و البته «وضعیت روایی یک روایت تخیلی هرگز به وضعیت و شرایط نوشتاری اش باز نمی گردد» (لینت ولت، 1390 : 16). دقت در داستان «جدال سعدی با مدعی» در گلستان نیز به خوبی این تمایز (نویسنده راوی) را نشان میدهد؛ زیرا سعدی (در عالم خارج) فقط می تواند فقیر و غنی را تصور و تخیل کند، ولی راوی کسی است که در جهان داستان است (من دوم سعدی در عالم داستان) و فقیر و غنی را می شناسد و از زبان آنها حرف می زند.

همچنین در این الگو بین خواننـده ی ملموس، خواننـده ی انتزاعی و مخـاطب تخیلی تمـایز وجود دارد. دقت در ساختـار این الگو نشـان میدهـد که خواننـده ی ملموس «تمـام کسـانی را در بر می گیرد که قادر به خوانـدن و نوشـتن هسـتند و توانایی خوانـدن داسـتان را دارنـد» (محمدی و عباسـی، 1380 : 229)؛ زیرا خواننـده ی ملموس کسـی است که خـارج از عـالم داسـتان و اثر ادبی قرار دارد، در حـالی که خواننده انتزاعی «من دوم همه ی کسانی که در حال خواندن این داسـتان هستند» (همان: 229). در این جاعبارت «در حال خواندن ذهن مـا را به این امر رهنمون می کنـد که تا وقتی که ما شـروع به خوانـدن یک داسـتان نکرده ایم، خواننـده ی ملموس به شـمار می آییم، اما به محض این که شـروع به خوانـدن آن می کنیم، چون از دنیای واقع وارد دنیای اثر ادبی (تخیل) شده ایم، خواننده ی انتزاعی آن اثر به شـمار می آییم .

اما خواننده ی انتزاعی با مخاطب تخیلی فرق دارد، زیرا خواننده انتزاعی من دوم) کسی است که از عالم واقع وارد جهان داستان شده است و هرلحظه می تواند با قطع خوانش به جهان واقع برگردد. درواقع او حالت برزخ مانندی دارد که نیمی واقعی و نیمی تخیلی است، در حالی که راوی تخیلی فردیت خـارجی نـدارد و ساخته ی ذهن نویسـنده است. در همین زمینه لینت ولت می گویـد: «خواننـده ی یک داسـتان تخیلی، به نظم یا به نثر و مخاطب این داسـتان هرگز نبایـد با یکـدیگر تلفیق شونـد، یکی واقعی و دیگری تخیلی، حتی اگر به طور شـگفت انگیزی مشابه دیگری باشد، این امر اسـتثنا بوده و به عنوان یک اصل مطرح نیست» (لینت ولت، 1390: 20). کنش گران نیز بر اساس این الگو، همان شخصیت های داستان هستند که به ایفای نقش در داستان می پردازند.

اکنون برای روشن شدن مبحث به کتاب خاطره ی «وقتی پلنگ خواب است» برگشته و به تحلیل گونه ی روایت آن می پردازیم.

توصیف زمان و مکان

توصیف ارائه تصویر ساکن از دنیای بیرون است. آن بخش از داستان است

که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی افتـد. درنتیجه در توصـیف نگاه خواننـده روی مکان یا شـیء خاصـی متمرکز است (بی نیاز، 1388: 115). در داستان توصیف و صحنه سازی بر شعار «نشان بده، نگو» استوار است. «نشان دادن» در داستان به معنای خلق صحنه است. در داستان کوتاه باید قادر باشید افکار و عقاید خود را در قالب چیزی که اتفاق می افتد، مردمی که حرف می زنند و کاری که انجام می دهند یا وقایعی که جریان دارد نمایش دهید. درواقع توصـیف و صحنه در داستان ساختگی و حاصل تخیل نویسنده است. مثل اگر در یک داستان بخواهیم در مورد پیرمردی که هنوز از زندگی دست نکشیده است سخن بگوییم، می توانیم او را به دو طریق توصیف نماییم:

1- از طریق «گفتن»: «پیرمرد هنوز امیدوار بود که زنده بماند».

۲- از طریق نشان دادن»: «پیرمرد لباس شـیکی پوشـیده بود و موهایش را با دقت شانه کرده بود.) این نشان از این است که پیرمرد هنوز از زندگی دست نکشـیده است. توصـیف نیز مانند دیگر عناصر داستان باید در خدمت متن باشد و در غیر این صورت، به عنوان عاملی زائد و تحمیل شـده بر متن، به انسـجام روایت لطمه می زنـد و به خصوص در آثاری که توجه مخاطب بیشتر معطوف به کنش است، خواننـده از خوانـدن آن صـرف نظر خواهـد کرد، حتی اگر به خودی خود گزارهی زیبا و قابل توجهی باشد» (مدبری و سـروری، 1387: 19). جزئی نگری در توصـیف مکان و زمان از ابزارهای شناخت «راوی همه چیزدان» است به طوری که توصیف گام به گام و دقیق صحنه به آرامی در آگاهی خواننـده نفوذ می کنـد و از آن جایی که مخاطب نمی توانـد تمامی موارد توصـیف شـده را به یک باره به چنگ آورد، لـذا راوی این توصـیفات را به صورت جزئی در اختیـار وی قرار میدهـد. در همین زمینه لئونـارد بیشاپ می گویـد: «اگر به نحو غیر مؤثر و مصـنوعی از جزئیات در توصـیف اسـتفاده کنیم بین شخصـیت و مکان جـدایی می افتـد در حالی که جزئیات باید با اعمال شخصـیت یکی شود. اگر جزئیات را جدای

از شخصیت روی کاغذ بیاوریم یا در کار داستان اخلال و حرکت آن را کند و یا ذهن ما را نه به شخصیت بلکه به چیز دیگری مشغول می کند.» (بیشاپ، 1383: 77). در نمونه ی زیر از کتاب خاطره «احمد احمد» می توان راوی را به دلیل جزئی نگری در توصیف از گونه ی «همه چیزدان» دانست: «مرا به داخل سلول انداختند. سلول شماره ی 21 دربند 2 زندان، سلولی که در آن خاطرات پر نشیب و فرازی برایم رقم خورد. این بند، راهرویی شرقی- غربی با عرض 1 / 5 متر بود که در دو طرف آن سلول هایی در کنار هم قرار داشت، وقتی از در شمالی وارد این راهرو میشدی، سلول های سمت راست، رو به غرب) یکسره به هم چسبیده بود و فقط یک راهرو در وسطش بود...» (کاظمی، 1379: 230). این دقت در جزئیات و توصیف راوی نشانگر همه چیزدانی وی است و ما این گونه راویان را در علم روایت شناسی از نوع راویان «همه چیزدان» میدانیم.

استفاده از جزئی نگری در توصیف، از ابزارهای کاربردی «راوی همه چیزدان» است، به طوری که دانایی و اشراف این گونه راوی بر مکان و جزئیات شناختی آن را نشان می دهد، به گونه ای که مخاطب می تواند صحنه ی توصیف شده توسط این گونه راوی را همانند یک تابلو نقاشی در مقابل چشمان خود تصور نماید.

یکی دیگر از عناصری که به شناخت بهتر راوی «همه چیزدان» در ادبیات داستانی منجر می شود، «شناسایی و تعریف ویژگی های ظاهری و اخلاقی شخصیت ها» در داستان است. این امکان در داستان به دو صورت آشکار (با توصیف خصوصیات ظاهری، اخلاقی و اجتماعی) و یا به صورت پوشیده (از طریق اعمال و حرکات شخصیت ها) انجام می شود. به عنوان مثال راوی کتاب خاطره احمد احمد در توصیف شخصیت های روستا می گوید:

بیچارگی و فلاکت از سر و روی روستا و اهالی آن می بارید. این در حالی که بود که روستایی در عین فقر و درماندگی خانواده ای به نام وفا شریعتی را در خود داشت که بسیار متمگن و متجمل بودند. آنها دارای خانه ای وسیع و مجللی

بودنـد که در آن چـاه عمیق و اسـتخری بود که علاـوه بر آب شـرب مصـرفی خود، زمین های کشاورزی شان را نیز آبیاری می کردنـد...» (کاظمی، 1379: 192).

نوعی از زاویه ی دید در داستان نقل از دیدگاه اول شخص است که به وسیله ی یکی از شخصیت های داستان و به شیوه ی خودروایتی نقل می شود نویسنده خود را در قالب یکی از شخصیت های داستان جا میزند و داستان و ماجراهای اصلی از زبان شخصیت اصلی بازگو می شود و نویسـنده از چشم خواننده ناپدید میشود. این شخصـیت برگزیده ی نویسـنده است که به جای او داسـتان را به شـیوه ی اول شخص روایت می کند (مقدادی، 1378: 298). هنگامی که داسـتان با زاویه ی دید اول شـخص نقل می شود، بیشتر مجال این امر را فراهم می کنـد تـا روایت شـنو بـا راوی به مخـالفت بـا موافقت بپردازد، زیرا در این گونه از روایت، راوی مسـتقیما عقایـد و نظریات خود را در مورد مسائل، حوادث و دیگر شخصـیت های داسـتان بیان می کند، در نتیجه در این حالت خواننده روایت شـنو) نیز مسـتقیما به داوری افکار و کردار راوی می پردازد و دلیل این کار از سه عامل زیر ناشی می شود:

الف: در روایت داسـتان توسط شخصیت اصلی (اول شخص فاعلی) پذیرش حوادث و اتفاق ها حتی اگر نادر و خرق عادت باشند توسط خواننده راحت تر است. چون خود فرد راوی در حوادث نقش دارد.

ب: در این زاویه ی دید ارتباط خواننده و راوی صـمیمانه تر است و درواقع این شیوه ی روایت احساس برانگیزتر از سایر شیوه های روایت است.

ج: شیوه ی روایت ساده و آسانی است و به دلیل روانی، محبوب اغلب نویسندگان است (رک، پور عمرانی، 1389: 138 - 140).

در کتاب خاطره ی احمـد احمد تمسک به راوی اول شـخص باعث ارتباط بهتر راوی با روایت شـنو گردیده است و انتخاب این گونه راوی سبب شده تا نویسنده بهتر بتواند احساسات درونی خود را بیان نماید.

« اذیت و آزار مأمورین به حدی زیاد بود که اصلا قابل بیان نیست؛ و

شاید سبعیت و وحشیگری آنان در باور افراد نگنجد. با آن ظلم بی حد و شکنجه های بیشمار، برای آن ها جای تعجب بود که چطور توان این همه تجمل را دارم... آن روز هنگام شکنجه مأموری را گذاشتند که مرا بیدار و هوشیار نگه دارد. حدود 6 ساعت بیدار بودم. شکنجه های شدید روزهای قبل، درد مفرط و خستگی فراوان بی اختیار مرا به خواب برد. هر چه سیلی و تازیانه به سروصورتم میزدند، بی فایده بود. با هر ضربه تکانی می خوردم و در همان لحظه دوباره به خواب می رفتم. گاهی تازیانه ای بر زخم هایم نواخته می شد و گاهی با مشت و لگد می زدند و از این طرف اتاق به آن طرف پرتم می کردند ولی من همچنان خواب آلوده بودم چون چند روزی مرا بدون خواب نگه داشتند...) کاظمی، 1379: 225). در این قطعه از خاطره «احمد احمد» راوی اول شخص با تمسک به زاویه ی دید اول شخص به بیان حوادث و احساسات درونی خویش پرداخته است و همان گونه که در ادبیات گویند: «هر چه از دل برآید لاجرم بر دل نشیند» در این جا نیز روایت شنو با راوی ارتباط بهتری برقرار کرده و می توان گفت این امر به دلیل کارکرد گونه ی راوی اول شخص در این روایت است.

روایت شنو (مخاطب) و ابعاد شناختی آن در منتخب خاطرههای دفاع مقدس

در هر متن روایی (1)همچنان که راوی و گوینده ای هست که داستان را نقل می کند، مخاطبی نیز هست که داستان برای او نقل می شود و روایت شنو(2) با خواننده فرق دارد همان گونه که راوی با مؤلف متفاوت است. و در همین زمینه تزوتان تودوروف می گوید: «نباید نقش را با بازیگری که آن را ایفا می کند اشتباه بگیریم» (RimmonKenan, 1993 :67). در تحقیقات اخیر، منتقدان داستان و رمان زحمات فراوانی را بر خود هموار کرده اند تا انواع مختلف راوی را از یکدیگر بازشناسند و حاصل کار ایشان دستاوردهای فراوانی داشته

1- Narrative text

2- Audience story

است و گونه های مختلف راوی (دانای کل، غیرقابل اعتماد، مستتر و...) را از یکدیگر بازشناخته اند، اما هیچ گاه درباره ی انواع مختلف اشخاصی که راوی خطاب به آنها سخن می گوید، پژوهشی عمیق انجام نداده اند (رک. رامان سلدن و پیتر ویدوسون، 1384: 71). بسیاری از متون به نظر می رسد که هیچ روایت نیوشی روایت شنو، مخاطب را مورد خطاب قرار نمی دهند و گمان نمی رود که هیچ شخصیتی نقش روایت شنو را در این متون بازی کند. مثل اسناد مربوط به جنگ سرد، اخلاق اسپینوزا و در فارسی نیز متونی مانند فرهنگ های ادبی، دایره المعارف ها، اسناد مربوط به سازمان های مختلف، شجره نامه ها و... هیچ گونه روایت نیوشی (مخاطب به آن صورت که در داستان و متون روایی می بینیم، به طور مستقیم یا غیرمستقیم مورد خطاب نویسنده قرار نگرفته و دلیل این امر غیر روایی بودن این متون در برابر داستان و رمان است.

علاوه بر این در بسیاری از روایت های داستانی نیز با وجود ناگزیر بودن از وجود روایت شنو، نمی توان هیچ شخصیتی را به طور مستقیم به عنوان روایت شنو تعیین نمود. مثلا در رمان هایی مانند: «بیگانه» اثر آلبرکامو، « اتوبوس پیر» اثر ریچارد براتیگان، «تنگسیر» اثر صادق چوبک و «ثریا در اغما» نوشته ی اسماعیل فصیح، هیچ نشانه ی مستقیمی مبنی بر وجود مخاطبی به عنوان «روایت شنو» وجود ندارد، در حالی که در برخی آثار داستانی راوی به معرفی «روایت شنو» خود می پردازد، او را از گروه های دیگر متمایز می کند، پندش میدهد و گاهی او را به شکیبایی تا پایان ماجرای رمان فرا می خواند. مثلا در داستان «الدوز و عروسک سخنگو»، صمد بهرنگی به عنوان نویسنده ی داستان، «بچه های فقیر» را «روایت شنو» داستان خویش معرفی می کند «هیچ بچه ی عزیزدردانه و خودپسندی حق ندارد قصه ی من و الدوز را بخواند. به خصوص بچه های ثروتمندی که وقتی توی ماشین سواریشان می نشینند، پز میدهند و خودشان را یک سر و گردن از بچه های ولگرد و فقیر کنار خیابان ها بالاتر می بینند و به بچه های کارگر هم محل نمی گذارند.

آقـای بهرنـگ خودش گفته که قصه اش را بیشتر برای همـان بچه هـای ولگرد وفقیروکارگر می نویسـد» (بهرنگی، 1389: 82). همچنین بـالزاک در آغاز رمان بابا گوریو» «روایت شـنو» را خطاب قرار داده و رفتار او را در قبال مصائب بابا گوریو غیرقابل پیش بینی می دانـد، «تو خواننده ی من نیز همین کار را خواهی کرد، تویی که هم اینک این کتاب را در دست های سـفیدت گرفته ای و در عمق صندلی راحتی ات فرورفته ای و با خودت میگویی: نمی دانم سرگرمم خواهد کرد یا نه! شرح فلاکت های بابا گوریو را که بخوانی کتاب را به کناری مینهی و با اشـتهای تمـام به خوردن شام می پردازی و در توجیه سـنگ دلی و بی رحمیات مؤلف را به اغراق گویی و نیازهای داسـتان گویی متهم می سازی» بالزاک، 1334: مقدمه). همان گونه که این دو نمونه ی داسـتانی نشان می دهد، گاه راوی به طور مستقیم به معرفی روایت شنو می پردازد و گـاه او را خطاب قرار داده و با او سـخن می گویـد. پس در هر متن روایی خواه به طور مسـتقیم یا غیر مسـتقیم نشانه هایی مبنی بر وجود یـک «روایت شـنو» وجود دارد، به طوری که می توان گفت: هر متن داسـتانی چه مصوریا زبان بنیاد همان گونه که یک راوی در پس آن نهفته است، به ناچار یک «روایت شنو» نیز در آن وجود دارد.

البته نکته ای که نباید از آن غافل شد این است که آن چه در بیانات فوق مبنی بر آشکار نبودن «روایت شنو» در داستان هایی مثل «بیگانه»، « اتوبوس پیر»، «تنگسـیر» و... در برابر «بابـاگوریو» و «الـدوز و عروسک سـخنگو» بیان شـد، به این معنا نیست که در رمان های نام برده «روایت شـنو» وجود ندارد، بلکه «هر چند روایت شنو ممکن است در یک روایت گری به چشم نیاید، اما به هر حال وجود دارد و هرگز به کلی فراموش نمی شود» (مکوئیلان، 1388: 155).

حتی در رمـانی که به نظر می رسـد اشارهی مسـتقیمی به یک روایت شـنو نمی کنـد، می توانیم علائم ظریفی را ولو در ساده ترین صـنایع لفظی ادبی بازشناسیم» (سلدن ویدوسون، 1384: 71). در این داستان ها نیز همواره یک

روایت شـنو وجود دارد که ژپلینتولت آن را «مخاطب تخیلی» و یاکوب الوته «روایت نیوش» نامیده است (رک. لینت ولت، 1390: 24 و لوته، 1388: 27). در داسـتانهای مصور نیز اگر چه ابزار بیان داسـتان با داسـتان زبان بنیاد متفاوت است (تصویر در برابر واژه) بازهم این متون را متن روایی به شـمار می آوریم و از آن جا که این داسـتان ها بیشتر برای طیف سـنی کودکان نوشته می شوند، در مرحله ی اول می توان «کودکـان» را به طور مسـتقیم «روایت شـنو» این داسـتانها در نظر گرفت. ولی نشـانه ها و علائم غیر مسـتقیم فراوانی مبنی بر روایت شنودر این متون وجود دارد.

اهمیت مفهوم روایت نیوش تنهـا به سـبب سـنخ شناسـی ژانر روایی یا تاریـخ فن رمان نویسـی نیست. در واقع، اهمیت این مفهوم بیش از آنهاست، زیرا اجازه ی بررسـی بهتر راهی را می دهـد که از طریق آن روایتگری نقش خود را ایفا می کند. در همه ی روایت گری ها گفت وگویی بین راوی ها، روایت نیوشـهاو شخصـیت ها می بالد و رشد می کند» (مکوئیلان، 1388: 157). هر اثر ادبی از سه سـطح: راوی، کنش گرومخاطب (روایت شـنو) تشـکیل شـده است. این سه سـطح در تقابل با یکـدیگر باعث به وجود آمدن گونه های روایی با سـطوح مختلف آن می شود.

شکل شماره ی 1: سـطوح اثر ادبی راوی به گفته ی ریمون کنان عاملی است که «در ساده ترین حالت به روایت می پردازد یا در خـدمت برآوردن نیازهـای روایت مبـادرت می ورزد» (لوته، 1388 32). همچنین وی در تعریف «روایت شـنو» می گوید: «روایت شـنو عاملی است که در ساده ترین شـکل تلویحا مورد خطاب راوی قرار می گیرد» (همان: 32). روایت شنو ممکن است در سطحی بالاتر از روایت نخست واقع شده باشد و یا

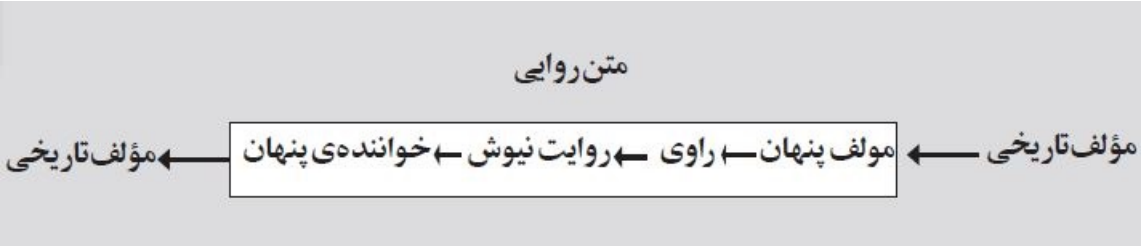
آن که شخصیتی داستانی در روایت نخست باشد «ژرار ژنت اولی را روایت شنو برون داستانی و دومی را روایت شنو درون داستانی می نامد» (Genette,1972: 67 Todorov ,1981: 456). هر داستان اعم از زبان بنیاد و مصور دارای سه بخش فوق است. نشانه های وجودی «روایت شنو» به اشکال مختلف در داستان ظاهر می شود به طوری که در برخی از داستانها «روایت شنو» ممکن است با ضمیر «تو» آشکارا مشخص شده باشد یا نشده باشد.

در داستان هایی که ضمیر «تو» حذف شده است، علائمی در متن وجود دارد که به طور غیرمستقیم نشان دهنده ی وجود «روایت شنو» در داستان است. از آن جا که هر داستان با این نیت نوشته می شود که یک «روایت شنو» به خوانش آن بپردازد، بنابراین هنگامی که نویسنده دست به قلم برده و شروع به نوشتن داستان می کند، در تخیل خویش یک «روایت شنو» برای داستان خود فرض می کند. ژپلینتولت معتقد است: هر داستان دارای یک «مخاطب تخیلی» است که در بطن جهان داستان نهفته است و همواره ی نویسنده ی ملموس(1) هنگام نوشتن داستان به این مخاطب نظر دارد و داستان را برای او می نویسد (رک. لیفت ولت، 1390: 5). به عنوان مثال در عبارت « او خیلی مریض بود یک لیوان نوشیدنی نوشد و حالش خیلی خوب شد» هیچ علامتی در خود روایت مبنی بر وجود «روایت شنو» نمی توان یافت. در این عبارت هیچ نشانه ای وجود ندارد که آشکارا یا به تلویح به کنش روایت کردن و درنتیجه به مخاطب روایت اشاره کند جز این نکته که این جمله روایت است»(پرینس، 1391: 24). این عبارت به این دلیل روایت است که بین جملات رابطه و پیوستگی برقرار است و از آن جا که ارتباط بین این جملات نشان میدهد که این عبارت یک ساختار روایی است، بنابراین بر اساس نظریه ی لینت ولت می توان گفت: در هر متن روایی یک مخاطب انتزاعی و یک مخاطب تخیلی (روایت شنو) ایفای نقش می کند.

ژپلینتولت معتقد است هر اثر ادبی دارای یک نویسنده ملموس و یک

1- نویسندهی واقعی هر اثر داستانی که در جهان خارج از داستان زندگی می کند.

نویسنده ی انتزاعی و همچنین خواننده ی واقعی، خواننده ی ملموس و راوی تخیلی است. بر اساس نظریه ی ژپلینتولت نویسنده ی ملموس (واقعی) خالق واقعی اثر ادبی است و به عنوان فرستنده پیامی را به خواننده ی ملموس که گیرنده یا دریافت کننده ی پیام است، می فرستد. نویسنده ی ملموس و خواننده ی ملموس شخصیت های تاریخی و زندگی نامه ای هستند که هیچ گونه تعلقی به دنیای اثر ندارند، بلکه تعلق آنها به دنیای واقعی است که در آن زندگی مستقلی را جدای از متن ادبی تجربه می کنند»(لینت ولت، 1390 5)؛ و خواننده ی ملموس «به عنوان گیرنده ی اثر، در جریان گذر زمان دچار تغییر می شود، مسئله ای که می تواند سبب دریافت های کاملا گوناگون و حتی متفاوت از یک اثر ادبی طی زمان می شود» (همان:5). خواننده ی انتزاعی با مخاطب تخیلی فرق دارد، زیرا خواننده انتزاعی (من دوم) کسی است که از عالم واقع وارد جهان داستان شده است و هرلحظه می تواند با قطع خوانش به جهان واقع برگردد. درواقع او حالت برزخ مانندی دارد که نیمی واقعی و نیمی تخیلی است، در حالی که راوی تخیلی فردیت خارجی ندارد و ساخته ی ذهن نویسنده است. در همین زمینه لینت ولت می گوید: «خواننده ی یک داستان تخیلی، به نظم یا به نثر و مخاطب این داستان هرگز نباید با یکدیگر تلفیق شوند، یکی واقعی و دیگری تخیلی است، حتی اگر به طور شگفت انگیزی مشابه دیگری باشد، این امر استثنا بوده و به عنوان یک اصل مطرح نیست» (همان: 20)؛ و به تعبیر میک بال از دیدگاه نشانه شناختی «متن روایی یک نشانه به شمار می رود که فرستنده ی این نشانه نویسنده و گیرنده ی آن خواننده است و درون این نشانه فرستندهای دیگر است، یعنی فاعل گوینده یا راوی است که نشانه ای را برای گیرنده ای دیگر، یعنی روایت شنومیفرستد که داستان مدلول آن است»(Mike Bal,1977 :23).



ص: 130

قبل از ورود به مبحث روایت شنو(مخاطب) در قالب خاطره باید گفت در این قالب برخلاف داستان و رمان چون تخیل وجود ندارد بر همین اساس نویسنده در پی سرگرم نمودن مخاطب نیست بلکه می کوشد تا مسئله ای فرهنگی را انتقال دهد. اگر چه در داستان کوتاه و رمان نیز با این مسئله مواجهیم، ولی از آن جایی که در داستان و رمان کفه ی تخیل بر واقعیت چربش دارد، درنتیجه راوی در پی سرگرمی مخاطب (درجه ی اول) است و انتقال معنا درجه ی دوم قرار می گیرد.

اما در خاطره چون بنای کار بر واقعیت است، راوی به دنبال انتقال معنایی به مخاطب است. درواقع در این قالب نویسنده قصد داستان پردازی ندارد و فقط در پی انتقال معنایی از مقاومت به مخاطب است. به گونه ای که می توان حکم نمود در کلیه ی آثار داستانی دفاع مقدس نویسنده در پی انتقال فرهنگ مقاومت و ایثار و شهادت به مخاطب است. در کتاب خاطره داستان «احمد احمد» راوی مادام با نقب زدن به سختی ها و شکنجه های خویش بر آن است تا گوشه ای از مقاومت های سربازان دلیر انقلاب را در برابر وحشیگریهای دژخیمان رژیم پهلوی و بعثی عراق به نمایش بگذارد و به نوعی به مخاطب نشان دهد که راه مبارزه و مقاومت از انقلاب و اسلام همچنان ادامه دارد و تو نیز پس از من ملزم به این عمل هستی.

به راستی هر مخاطبی پس از خوانش این خاطره داستان از خویشتن باید سؤال نماید که ما در برابر این همه دلیری و مقاومت شهدا چه کرده ایم؟ فعالیتهای فرهنگی دفاع مقدس بخشی از ارزش های اجتماعی در جامعه اسلامی محسوب می شوند که در هر مقطع زمانی به عنوان ارزش مطرح شده و حال با گذشت زمان، اهمیت حفظ آنها مسئله ای اجتماعی است، مسئله ای که لازم است تا با برخورد مناسب از سوی برنامه ریزان فرهنگی و شرکت فعالانه در جریان اشاعه های فرهنگی همراه شود. جنگ هشت سالهی عراق با ایران و پیامدهای آن زمینه ی نگارش هزاران اثر شده است که در

این آثار نویسندگان به موضوعاتی چون وقایع مربوط به عملیات ها، گزارش از خودگذشتگی ها، جغرافیای جنگ، بازتاب های جهانی و... پرداخته انـد به گونه ای که دفاع مقدس، ادبیات ویژه ی خود را به همراه داشـته است و چشم بسـتن به روی این حقیقت نه ممکن است و نه منطقی و حجم عظیم آثار تألیف شده در این حوزه اعم از خاطره نگاشـته ها، داسـتان ها، رمانها، مستند داستانی ها و فیلم ها خود گویای این امر است. اکنون با گذشت یک دهه از دوران دفاع مقدس، در بین بسـیاری از گروه های جامعه شاهد نگرانی هایی در زمینه ی حفظ و پاسـداری از ارزش هـای فرهنگی و معنوی دفـاع مقـدس در دو وجه هستیم، اول؛ حفـظ، دوم ترویـج. به نحوی که این نگرانی در زمان ما تبدیل به مسـئله ای اجتماعی با دو وجه اساسی شده است؛ نخست چگونگی حفظ ارزش های فرهنگی پدید آمده در دوران دفاع مقدس و دیگری نحوه ترویج و گسترش این ارزش ها و روشن سازی ارزشهای معنوی و ساختاری این آثار

انواع راوی و زمینه های ارتباط با روایت شنو

ارسطو در بخش سوم کتاب فن شعر شیوه های روایت داستان را دو نوع میداند: روایت توسط راوی و روایت توسط شخصیت های داستان. امروزه این دو شـیوه روایت را نقطه ی آغاز بحث روایت شناسـی میداننـد. متنی که در آن متن نمایشـی می گوینـد، داسـتان به جای آن که مسـتقیما توسط راوی بیان شود، به وسـیله ی شخصـیتها به نمایش گذاشـته می شود، اما در متن روایی هم ممکن است عناصـری نمایشی موجود باشند، عناصری نظیر مکالمه و یا تک گویی که مخصوص شیوه های نمایشی هستند. (مقدادی، 1378: 280).

در این جا برای بسط دادن مطلب به نمونه هایی از ادبیات داسـتانی اکتفا می کنیم و در ضـمن آن جنبه های تمایز بین راوی و روایت شنو را مورد واکاوی قرار میدهیم در داستان کوتاه «بچه ی مردم» به قلم جلال آل احمد، هر چه داستان به پیش می رود روایت شنو راوی (زن) از نظر اخلاقی و عاطفی بیشتر با او

مخالفت می کند. در این داستان زنی (راوی) در حال تدارک دیدن حادثه ای دل خراش است. وی می خواهد فرزند کوچکش را در خیابان رها کند تا شوهرش را به دست آورد. در این داستان که با روایت اول شخص نقل می گردد، معیارهایی دیده میشود که باعث تنفر روایت شنو از راوی می گردد. در قطعه ی زیر از داستان راوی بچه را آماده کرده و به خیابان می برد: «لباسش را تنش کردم و سرش را شانه زدم، خیلی خوشگل شده بود، دستش را گرفته بودم... دیگر لازم نبود هی فحشش بدهم که تندتر بیاید، آخرین دفعه ای بود که دستش را گرفته بودم و با خود به کوچه می بردم... یادم است آن روز هم مثل روزهای دیگر از من سؤال میکرد... حالا چقدر دلم میسوزد. این جور چیزها بیشتر دل آدم را می سوزاند. چرا دل بچه ام را در این دم آخر این طور شکستم؟»(آل احمد، 1372: 16-19). این قطعه که بعد از رها کردن بچه را گزارش میدهد، نشان از یک مادر بی رحم و سنگ دل دارد. همچنین است قطعه ی انتخابی زیر:

قدم های کوچکش را آهسته برمی داشت و من دو سه بار ترسیدم که مبادا پاهایش توی هم بپیچد و به زمین بخورد آن طرف خیابان که رسید برگشت و نگاهی به من انداخت... کار من تمام شده بود بچه ام سالم به آن طرف خیابان رسیده بود از همان وقت بود که انگار اصلا بچه نداشتم.» (همان: 21). کلیت داستان نشان گر خشونت روایت شنو(در انتهای داستان نسبت به راوی (زن) است؛ زیرا وی به دلیل فقر فرهنگی و هم آغوشی با شوهر بچه اش را در خیابان رها می کند و این عمل وی ازنظر حس عاطفه و اخلاق مادرانه بر روی مخاطب تأثیر می گذارد و باعث می شود که روایت شنو از نظر عاطفه و اخلاق این زن را سرزنش کند و با او به مخالفت برخیزد.

دقت در ساختار داستان و انتخاب زاویه ی دید نشان میدهد که این گونه زاویه ی دید (اول شخص) به بهترین نحوی نشانگر افکار و درونیات راوی است.

اگر داستان با زاویه ی دید سوم شخص بود، این گونه آغاز میشد: خب او

چه می توانست بکنـد؟ شوهرش راضـی نبود او را با بچه نگه دارد... همان گونه که مشاهـده میشود این گونه زاویه ی دید (سوم شـخص) از همان ابتدا حالتی داوری مآبانه دارد و حق را به راوی میدهد. در چنین حالتی ما دیگر نمی توانستیم این چنین روشن به بررسی ارتباط راوی با روایت شنو در این متن بپردازیم، زیرا استفاده از دیدگاه راوی سوم شخص (همان گونه که در ادامه نیز خواهیم گفت) باعث اختفای افکار و نظرات کنشگران شده و دیگران حالت احساسی و سادگی راوی در برخورد با حوادث را ندارد.

اگر زاویه ی دیـد دوم شـخص (خطـابی) بود بازهم قضاوت کردن در مورد ارتباط راوی با روایت شـنو مشـکل میشـد: تو چه می توانستی بکنی؟ شوهرت راضـی نبود تو را با بچه نگه دارد بچه که مال خودش نبود مال شوهر قبلیات بود... این زاویه ی دیـد نیز همانند زاویه ی دید سوم شخص دامنه ی دیدمان را در مورد افکار و اعمال راوی کاهش میدهد و باعث نوعی کلی گویی می کرد.

اسـتفاده از راوی اول شـخص در داسـتان علاـوه بر تمایزهـای عـاطفی و اخلاقی، باعث ایجاد تمایز عقلانی نیز می گردد. به عبارت دیگر هنگامی که راوی اول شـخص است و حالات درونی خود را توصـیف می کند، روایت شنو به راحتی می تواند بداند که با چه انسانی طرف است و در علم روایت شناسـی این گونه توصـیف بـاعث ایجـاد تفـاوت عقلانی بین راوی و روایت شـنو میشود. به عنوان مثال در قطعهی انتخابی زیر از خاطره «دست خدا» به قلم قاسمعلی زارعی، توصیف صحنه ی آمادگی کمین رزمندگان با راوی اول شخص توصیف شده و این امر باعث ارتباط بهتر مخاطب بامتن گردیده است:

صدای جیرجیرک های داخل نیزارها، در سکوت شب شنیدنی بود، حرفها و پچ پچ افراد مستقر در آن محل، از نزدیکی دشمن خبر می داد، سکوت محض حـاکم، دسـتپاچگی راهنمـا، عجلهی قایقرانان و محوطه ی ناآشـنا، همگی دست به دست هم داده بود تا دلهره ی مهمانان تازه وارد دوچندان شود. قایقها روشن و سکان داران آماده ی حرکت شدند، به کمک راهنما افراد را در سه

قایق سوار کردم...» (زارعی، 1393: 319). همان گونه که خواندیم در این قطعه از خاطره تمسک به گونه ی راوی اول شخص و توصیف صحنه ی «آمادگی رزمندگان برای کمین» به گونه ای است که گویی راوی خود در آن صحنه حضور دارد. از طرفی عبارت های به هم پیوسته ی کوتاه نیز بر ازدیاد این ارتباط مخاطب با روایت تأثیر گذاشته است.

تمایز راوی و روایت شنو در زاویه ی دید سوم شخص

یکی از روش های معمول در نقل داستان، زاویه ی دید دانای کل است که در آن راوی، شخصیت های داستان را رهبری می کند که از گذشته و حال و آینده آگاه است. او همچنین از افکار و احساسات آشکار و نهان شخصیتها به خوبی باخبر است. گوشهایش صدای شخصیت ها را می شنوند، پیش از آن که چیزی بگویند و چشم هایش می توانند از میان درهای بسته و پرده ی تاریکی ببینند. در این شیوه نقل داستان به وسیله ی نویسنده و از دید سوم شخص او روایت می شود (مقدادی، 1378: 296). این روش از زاویه ی دید در ادبیات داستانی فوایدی دارد که باعث انتخاب آن توسط برخی از نویسندگان گردیده است. اهم فواید شیوه ی زاویه ی دید سوم شخص به صور زیر نمود می یابد:

الف: شخصیت پردازی در این زاویه ی دید راحت تر و بهتر صورت می گیرد.

ب: گره گشایی آسان تر صورت می گیرد.

ج: بازگشت های زمانی و مکانی بهتر انجام می شود.

د: در صورت تعدد شخصیت، امکان پرداختن به هرکدام از آنها به راحتی وجود دارد (رک، پور عمرانی، 1389: 138 – 140؛ اما در این پژوهش ما باهدف دیگری به سراغ این گونه زاویه ی دید آمده ایم و آن وجههای تمایزگذار راوی و روایت شنودر این شیوه روایت پردازی است.

در زاویه ی دید سوم شخص (دانای کل) بر خلاف زاویه ی دید اول شخص، راوی مستقیم خود به بیان حالات، انگیزه ها و باورهای خود نمی پردازد،

درنتیجه مجال داوری در مورد رابطهی راوی با روایت شـنو بسـیار کـم رنگ می گردد. حال سؤال اصلی ایم است که در این زاویه ی دید آیا بین راوی و روایت شـنو رابطه ای به وجود می آیـد؟ پاسخ خیر است. پژوهش های ما نشان داد که در این شـیوه از داسـتان پردازی روایت شنونه با راوی که با یکی از شخصـیت ها ارتباط برقرار میکند و از او خوشش می آید، بدش می آید، دوستش دارد، طردش می کند و یا او را ستایش می کند. درواقع می توان گفت: همان محورهای ارتباطی راوی با روایت شـنودر گونهی زاویه ی دید اول شخص این بار در ارتباط روایت شنو با یکی از شخصیت های داستان (کنشگران) اتفاق می افتد.

از بهترین مثال های ارتباط عاطفی بین روایت شـنو شخصـیت ها می توان به ارتباط روایت شـنو باشخصـیت «رستم» در داستان رستم و سهراب اشاره کرد. در این داستان خود راوی (فردوسی) نیز به صراحت بیان کرده است که:

یکی داسـتان است پر آب چشم دل نـازک از رسـتم آیـد به خشم شاهنامه، 1379 : 55). یعنی در انتهای داسـتان، روایت شـنو از رستم (کنشـگر داستانی) بدش می آید و نسبت به رستم خشم می گیرد؛ زیرا در متن داستان علی رغم این که سهراب به او نشانه میدهد، او پسر را نمی شناسد و یک بار با زیرکی از چنگ سهراب خویشتن را نجات می دهد:

غمی بود رسـتم بیازیـد چنگ گرفت آن بر و یال جنگی پلنگ خم آورد پشت دلیر جوان زمانه نبودش نیامـد توان زدش بر زمین بر به کردار شیر بدانست کو هم نماند به زیر سبک تیغ تیز از میان برکشید

بر شیر بیداردل بردرید شاهنامه، 1387، 47). بدو گفت ار ایدون که رستم تویی بکشتی مرا خیره از بدخویی از هرگونه ای بودمت رهنمای نجنبید یک ذره مهرت زجای چو برخاست آواز کوس از درم بیامد پر از خون دو رخ مادرم همی جانش از رفتن من بخست یکی مهره بر بازوی من ببست مرا گفت کاین از پدر یادگار بدار و ببین تا کی آید به کار کنون کارگر شد که بیکار گشت پسر پیش چشم پدر خوار گشت (همان: 48).

به صراحت از هر روایت شنوی که بپرسیم در انتهای این روایت اگرچه می داند که عده ای به قصد اجازه ندادند که پدر و پسر یکدیگر را بشناسند، اما بازهم از رستم به خشم می آید و کشف این رازهای نهفته ی متن از رسالت های اصلی روایت شناسی ساختارگرا است.

در این جا بیان نکته ای خالی از لطف نیست و آن این است که راوی در این گونه زاویه ی دید به نوعی بیطرف جلوه می کند، انگار که در حاشیه است و روایت شنو نسبت به او هیچ حسی ندارد (آن گونه که در روایت اول شخص داشت) یعنی فردوسی در این روایت آن گونه که رستم مورد سرزنش روایت شنو است، ملامت نمی شود.

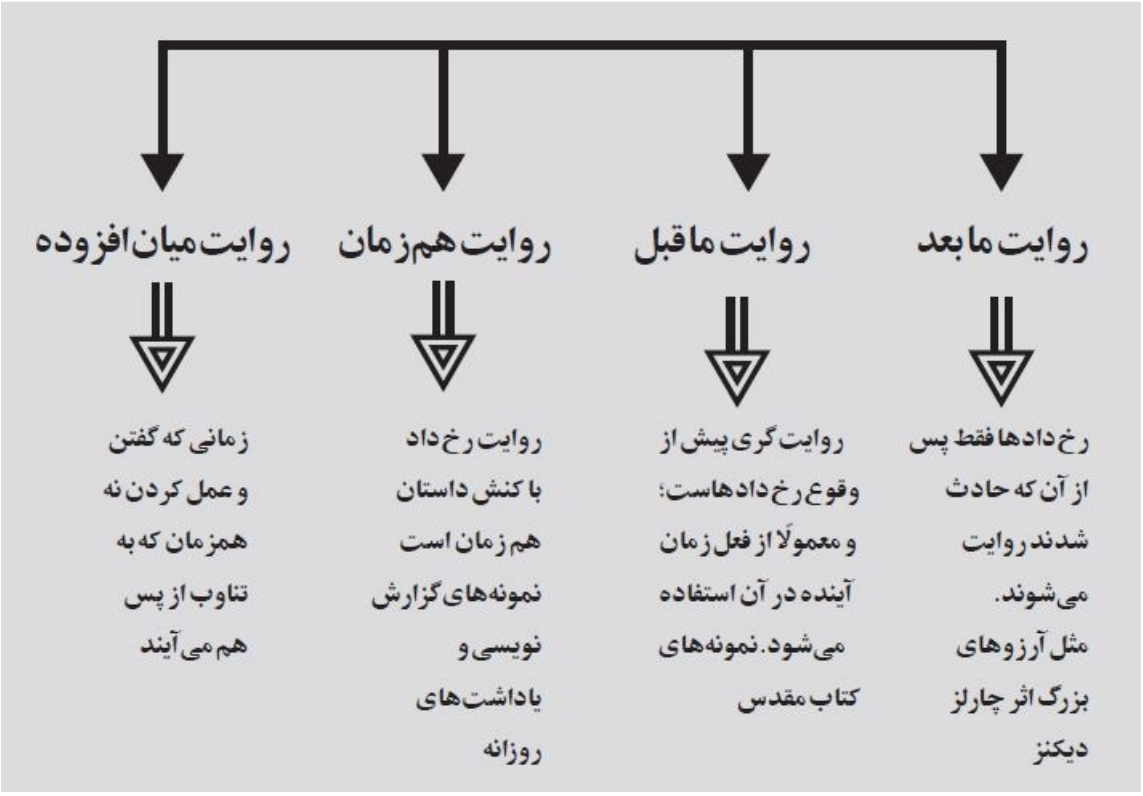
به عنوان مثال در خاطره «دسته ی یک» از مجموعه ی دفاع مقدس آمده است: «پایان مرداد، خط پدافندی مهران را ترک کردیم و از دوکوهه برای مرخصی یک هفته به تهران برگشتیم، پس از بازگشت، دو روزی بیشتر در

پادگان نماندیم و به اردوگاه تابستانی لشکر در کوزران کوچ کردیم، با خنکای آن جا که شب ها با پتو می خوابیدیم هوای تفتیده ی مهران فراموش مان شد...» (کاظمی، 1379: 387). در این جا گونه ی روایت با راوی سوم شخص باعث فاصله گذاری بین راوی با مخاطب شده است، به عبارت دیگر می توان گفت متن این خاطره داستان در مقایسه با «دست خدا» دارای ارتباط کمتری بین راوی با مخاطب است؛ زیرا در راوی سوم شخص، چون راوی خود در بطن حوادث نیست، لذا احساس گرایی و همچنین جزئی نگری نیز در گفتار وی به چشم نمی خورد و این امر باعث ایجاد فاصله بین راوی با روایت شنو(مخاطب) می گردد.

گونه شناسی روایت در منتخب خاطره های دفاع مقدس بر اساس زمان روایت

اگرچه در عالم واقع تارخدادی حادث نشود، نمی توان به نقل آن پرداخت، اما دنیای داستان و روایت به طرز دیگری عمل می کند و بین راوی و روایتی که نقل می کند سه حالت روایی: «ماقبل»، «همزمان» و «مابعد اتفاق می افتد. «مفهوم فاصله تاریخچه ای طولانی دارد که به زمان کتاب سوم جمهوریت افلاطون باز می گردد. افلاطون در این کتاب ابراز می دارد که روایت، یا با داستانی ساده، یا با داستانی از طریق محاکات بیان می شود و یا با هردو. این مقوله ها با مفهوم فاصله تناسب و ارتباط دارند، چراکه نخستین مقوله یا داستان ساده » فاصله دارتر و بیشتر نیازمند میانجی است تا مقوله ی دوم یعنی محاکات »(لوته، 1388: 49).

روایتگری معمولا به چهار شیوه زیر در انواع ادبی ظاهر می گردد:



شکل 1: انواع روایت گری. مأخذ: ریمون کنان، 1387: 125 طبق این نمودار چهار شیوه ی روایتگری در انواع ادبی موجود است که روایت مابعد خاص داستان است، در حالی که انواع دیگر روایتگری در ادبیات داستانی، سفرنامه و خاطره نویسی به چشم می خورد. «مفهوم فاصله بیانگر یکی از ویژگی های بنیادی داستان روایی (به ویژه رمان) است. این که داستان روایی انعطاف پذیری نامعمولی دارد و می توان در آن رخدادها و تنش ها را با شدت و عمق زیاد نشان داد، به این دلیل است که با مجموعه ای از ابزارهای فاصله گذاری ساخته می شود»(لوته، 1388: 50)؛ بنابراین چون روایت مابعد خاص داستان است.

اگر چه نوع روایت پردازی مابعد بیشتر در ادبیات داستانی معمول است و راوی پس از آن که وقایع رخ میدهد با فاصله ی زمانی کم یا بیشتر از زمان وقوع به بیان روایت آنها می پردازد، اما در میزان این فاصله از متنی به متن دیگر تفاوت وجود دارد و با ابزارهای روایی و زبان شناسی قابل تشخیص است.

ص: 139

این فاصله ممکن است از نظر بعد زمانی باشد و راوی نسبت به رویدادهایی که در یک متن بیان می کند کم یا زیاد فاصله داشته باشد. (من رویدادهایی را روایت می کنم که دیروز یا پنجاه سال پیش رخ داده اند). «هرچند رابطه ی زمانی کلی میان کنش روایت گری و رویدادهای روایت شـده را نسـبت به آسـانی می توان تعیین کرد، ولی تعیین این که روایتگری دقیقا چه مـدت پیش یا پس از رویـدادهای روایت شـده صورت گرفته است بسـیار دشوار و اغلب ناممکن است. در بسـیاری از روایت های مکتوب به ما گفته می شود رویـدادهای نقل شـده کی (در چه تاریخی رخ داده انـد ولی نشانه های چندانی (یا هیچ نشانه ای در اختیارمان قرار نمی گیرد که روایتگری در چه زمانی صورت گرفته است (پرینس، 1391: 34).

گونه های روایت پردازی در ادبیات داستانی

در علم روایت شناسی و ادبیات داستانی بسته به اقتضای زمانی و رویکرد متن، چهار شیوه ی روایت گری وجود دارد:

روایت مقدم(1) : این گونه ی روایت گری پیش از وقوع رویدادها اتفاق می افتد و بیشتر حالت پیشـگویانه دارد. این گونه روایت گری کمتر در ادبیات داسـتانی دیده شده است و بیشتر به پیش گویی های کتب مقدس و آسمانی مربوط است. مثلا در قرآن عظیم هنگامی که درباره حوادث مربوط به جنگهای رومیان و ایرانیان سخن می گوید، نوع روایت گری آن مقدم است:

«الم غُلِبَتِ الرُّومُ فِی أَدْنَی الْأَرْضِ وَهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَیَغْلِبُونَ فِی بِضْعِ سِنِینَ لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ وَیَوْمَئِذٍ یَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ بِنَصْرِ اللَّهِ یَنْصُرُ مَنْ یَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِیزُ الرَّحِیمُ وَعْدَ اللَّهِ لَا یُخْلِفُ اللَّهُ وَعْدَهُ وَلَکِنَّ أَکْثَرَ النَّاسِ لَا یَعْلَمُونَ یَعْلَمُونَ ظَاهِرًا مِنَ الْحَیَاهِ الدُّنْیَا وَهُمْ عَنِ الْآخِرَهِ هُمْ غَافِلُونَ » قرآن / 1 / 30-7).

مغلوب شدنـد رومیـان، در نزدیـک ترین زمین آنها؛ و آنها بعـد از مغلوبیت شان در مـدت کوتاهی که کمتر از ده سال است غلبه خواهند نمود.

Predictive Narrative -1

در هر حـال چه قبـل از مغلوبیت آن ها و چه پس از مغلوبیت، رشـته ی امر و تـدبیر به دست خـداست و بس؛ و در وقتی که رومیان غلبه کننـد، مؤمنین دل شاد می شونـد، به نصـرتی که خداوند به ایشان داده است. خداوند هر کس را بخواهد یاری می کند؛ و اوست پروردگار باعزت و بارحمت. غلبهی رومیان پس از کمتر از ده سال، وعده ای است که اینک خدا داده است؛ و خداوند خلف وعده نمی کند؛ ولیکن اکثریت از مردم نمی دانند. مردم ظاهری را از زندگانی دنیا میدانند و آنها از آخرت در غفلت اند». .

روایت پردازی همزمان

روایت پردازی همزمان (1) هنگامی که کنش روایت با زمان داسـتان هم زمان باشد. همچون گزارش های بر روی صحنه ی گزارش های مسابقات ورزشـی. همه ی ما گاهی از رسانه های جمعی شاهـد برنامه های مسـتند یا آموزش های شـنا، آشپزی و نرم افزارهای آموزشـی فراوان بوده ایم. در این روایت هاکنش روایت و عمل با یکـدیگر هم زمان و درآمیخته است، گونه ی روایت پردازی از نوع همزمان است؛ زیرا در حین انجام عملی به گزارش آن نیز پرداخته می شود.

روایت میان افزود

روایت میان افزود (2) این گونه روایت پردازی خاص رمان های نامه ای است و از ویژگی های آن این است که در این گونه روایت پردازی هم وقایع گذشـته و هم وقایع آینـده دیـده می شود. به این شـیوه ی روایت پردازی، «روایت تناوبی» نیز می گوینـد؛ زیرا بین قسـمت های مختلف آن تناوب و گسسـتگی دیده می شود. رمان های نامه ای که بر اساس نامه های مختلف و با زمان های روایی مختلف شکل گرفته انـد چنین ساختـاری دارنـد، زیرا ساختار این رمان ها علاوه بر گذشـته به شـکل گیری وقایع آینـده نیز می پردازد. مثل «نامه های یک زن ناشناس» اثر استفان تسوایک(3) یا نامه های ورتر» (رنج های ورتر جوان) اثر گوته.

1- Simultaneous narration

2- Intercalated narration

3- Stefan Zweig

روایت مابعد (متعاقب، پسین)

هنگامی که بین وقوع وقایع در داستان و بیان آنها با تکیه بر بعد زمان فاصله ایجاد شود، به آن روایت متعاقب گویند. در این شیوه ی روایت گری معمول از افعال زمان گذشته استفاده می شود وجود زمان گذشته کافی است. مثلاـ در رمان «آرزوهای بزرگ» بین زمان اتفاق رویدادها و زمان نقل آنها فاصله زمانی زیادی وجود دارد و پیپ (شخصیت اصلی) در پانزده سالگی از زبان پیپ خردسال سخن می گوید.

به زبان ساده تر این گونه روایت هنگامی بروز می کند که رویدادهای داستان پس از این که اتفاق افتادند با یک فاصله ی زمانی روایت شوند. «وقوع رویدادها پیش از عمل روایت متغیر است و می توانند از یک دقیقه تا چند سال پیش از روایت رخ دهند(بامشکی، 1391: 33).

بعد زمانی: ممکن است در یک متن داستانی یا تاریخی راوی روایت رخدادها را بلافاصله بعد از وقوع آنها یا با فاصله ی کمتر یا بیشتر بیان کند و حتی ممکن است خود نیز درصحنهی وقوع رخدادها حضور داشته باشد.

روایت در داستان منثور معمولا گذشته نگر است. این امر مستلزم فاصله ای زمانی میان عمل روایت و رخدادهایی است که روایت می شود. این فاصله ی زمانی اغلب انگیزه ای برای روایت است، اما ممکن است چندان روشن نباشد که عمل روایت کی آغاز می شود» (لوته، 1388: 50).

به تبعیت از یاکوب لوته، می توان گفت: در ادبیات داستانی فاصله ی روایت از رویدادها به دو صورت مستقیم (با استفاده از قیدهای زمانی: دو هفته بعد، یک سال بعد، دیروز و...) و غیر مستقیم (به کمک نشانه هایی در بافت روایت، افعال به کار رفته و حضور راوی درصحنه ها) مشخص می شود:

بیان مستقیم فاصله ی روایت از رویدادها

در متون مختلف داستانی بین رویدادها و روایت آنها فاصله وجود دارد. فاصله ی میان روایت و رخدادها از متنی به متن دیگر فرق دارد»(ریمون کنان،

1387: 123). به عنوان مثال فاصـلهی روایت و رویدادها در رمان «سـینوهه» خیلی بیشتر از «آرزوهای بزرگ» است؛ زیرا راوی سینوهه مدت ها بعد از وقوع وقایع به روایت کردن آن ها می پردازد. درواقع راوی در این رمان در بزرگسالی وقایع دوران کودکی خود را به قلم می آورد:

«مـادرم مرا سـینوهه می خوانـد؛ زیرا این زن که قصه را دوست می داشت، اسم سـینوهه را در یکی از قصه ها شـنیده بود... تا هنگامی که کودک بودم آنها را پدر و مادر خود می دانسـتم ولی بعد از این که دوره ی کودکی من سپری گردید وارد مرحله ی شـباب شدم و گیسوهای مرا به مناسبت ورود به این دوره بریدند، پدر و مادرم حقیقت را به من گفتند»(والتازی، 1366: 2 و 5).

همان گونه که نوع روایت در رمان «سـینوهه» نشان می دهد، افعال زمان گذشته نشانگر متعاقب بودن روایت این رمان است. گاه نیز راوی به صـراحت اعلام می کند که بین روایت و رویدادها در داستان فاصله ی زیادی وجود ندارد و تنها چند سال بعد از وقوع رویدادها راوی به روایت آن ها می پردازد.

در برخی از متون داسـتانی راوی خود به طور مستقیم به بیان فاصله ی بین رخدادها و روایت می پردازد و از نشانه ها و قیدهای زمانی برای انجام این امر اسـتفاده می کند. به عنوان مثال در داستان «پسرک لبوفروش» نوشته ی صمد بهرنگی، راوی اعلام می کند که چند سال بیشتر از وقوع رویدادهای داسـتان نمی گذرد: «چند سال پیش دردهی معلم بودم، مدرسه ی ما فقط یک اتاق بود که یک پنجره و یک در به بیرون داشت و فاصـله اش با ده صد متر بیشتر نبود. سیودو شاگرد داشتم...» (بهرنگی، 1389: 146). در حالی که روایی داستان طشت خون» نوشـته ی اسـماعیل فصـیح بیش از نیم قرن با رویدادهای داسـتان فاصله دارد: «اوه اون روز بعد از رفتن مادر از زیرزمین من راست راستی داشتم خون به جگر میشدم... خوب من یه بچه ی هشت ساله بودم و محتاج مهر و محبت و نوازش. وای چی بگم که از آن روز به بعد هم سالها و سالهاو نزدیک به قرنه که تمام لحظه های اون دو سه ساعت توی اون زیر زمین مدام

در مغزم بیشتر حک میشه. باوجود این که ده پانزده سال بعد خودم شوهر کردم... »(فصیح، 1376: 41).

راوی داستان خاکسترنشینها نوشتهی غلامحسین ساعدی نیز با فاصله ای دوهفته ای از رخدادها روایت آنها را آغاز می کند:

دو هفته بعـدش از گـداخونه اومدیم بیرون. همون روزی که مفتش شـهرداری اومده بود، من و عمو دوتایی جلوشو گرفتیم وهای های گریه کردیم و گفتیم ما را عوضی از سرکار و زندگیمون گرفته اند و آورده اند این جا...» ساعدی، 2535: 85).

همچنین راوی داسـتان «فونتامارا» یک سال بعـد از وقوع حوادث روایت آن را به قلم می آورد: «حوادث شـگفتی که می خواهم بازگو کنم تابسـتان گذشته در فونتامارا به وقوع پیوست. من این نام را به دهکده ی قدیمی و گمنام کشاورزانی فقیر داده ام که نزدیک مارسیکا در شمال نـاحیه ای موسوم به دریاچهی فوچینو دره ای در فاصـله ی میان سلسـله ی کوه ها و تپه ها واقع شـده است» (سـیلونه، 1357: 5). صادق چوبک در داسـتان «پریزاد و پریمان» از قید زمانی روزگار پیشـین اسـتفاده می کند که نشان گر فاصله ی زیاد رخدادها و روایت آنها است: «در روزگار پیشـین در شهری دهگانی بود که دو فرزند داشت. پریزاد دختری و پریمان پسری که مادر آن ها مرده بود...» (چوبک، 2535: 212). آخرین نمونهی متنی ما مربوط به رمان «ربه کا» است که کاربرد قید «گذشـته شب» نشانگر حداقل فاصله ی بین رخدادهاو روایت آنها است: «گذشـته شب در رؤیا میدیدم که به ماندرلی برمی گردم و مقابل نرده مشـرف به خیابان بزرگ سر پا ایستاده ام، ولی مثل این بود که ورود برای من ممنوع بود؛ زیرا نرده با قفل بسـته شـده بود، دربان را صـدا کردم کسـی به من جواب نـداد...»(دوموریه، 1371: 3). این آشـکارگی فاصـلهی رخـدادها و روایت فقط مختص داسـتان نیست و در قالب تاریخ نیز به چشم می خورد به عنوان مثال در تاریخ یمینی ذیل واقعهی ذکر قحطی که به نسابور افتاده بود»، راوی علاوه بر این که زمان رخداد را بیان

می کند، به زمان های روایی دیگری نیز در بطن آن اشاره می کند:

در سنهی احدی و اربعمائه، در بلاد خراسان عموما و در نسابور خصوصا قحطی شامل وغلایی هایل و بلایی نازل حادث شد که نطاق طاقت از مقاسات آن بلاـ ومعانات آن عنا به تنگ آمد... در آن ایام مردم را میدیدمی که در مساقط اوارث تتبع و تفحص دانه ها می کردند... گفت شبانگاهی در فلان شارع میگذشتم، ناگاه بند کمندی در گردن من افتاد...» (نوایی، 1389: 58-59).

همچنین در تاریخ بیهقی نیز راوی علاوه بر این که به صراحت زمان روایت رخدادها را (بدون اشاره به تاریخ وقوع آنها) بیان می کند تا مدت ها بعداز آن نیز این دامنه ی زمانی رخ دادها را ادامه می دهد: «فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حال بردار کردن این مرد و پس به شرح قصه شد. امروز که من این قصه آغاز می کنم در ذی حجهی سنهی خمسین و اربعمائه در فرخ روزگار سلطان معظم ابوشجاع فرخزاد ناصر دین الله اطال الله بقائه از این قوم که من سخن خواهم راند... و حسنک قریب هفت سال بردار بماند چنان که پای هایش همه فروتراشید و خشک شد...» (بیهقی، 1376: 189- 199).

بیان غیرمستقیم فاصله ی روایت از رخدادها

علاوه بر نشانه های زمانی و اشاره ی صریح راوی به فاصله ی روایت از رخدادها، گاه به طور غیر مستقیم نیز در ادبیات داستانی شاهد فاصله ی روایت از رخدادها هستیم. در این حالت راوی برخلاف شیوه ی مستقیم از قیدهای زمان برای بیان این فاصله استفاده نمی کند، بلکه به دو شیوه: یکی فاصله در نگرش راوی و دیگری فاصله ی نامحسوس وی از رویدادهای روایت شده انجام می شود:

فاصله در نگرش راوی

قضاوتهاونوع زبان کاربردی راوی نسبت به یک حادثه در داستان نشان گر دوری و یا نزدیکی وی به رخدادها و درنتیجه روایت آنها است.

مقصود از نگرش سطح بینش، قضاوت ها و ارزش های راوی است. فاصله در نگرش برای بررسی و شاید روشن کردن رابطهی راوی و شخصیت ها مفهوم مقیدی است» (لوته، 1388: 51). به عنوان مثال اگر راوی در داستان خود شاهد یک واقعه باشد، در چنین حالتی هنگام نقل حادثه از زبان توصیفی قوی تری برای بیان آن استفاده می کند زیرا خود شاهد رخدادها بوده است، ولی هنگامی که از کسی نقل کند یا خود شاهد ماجرا باشد اما با فاصله به بیان روایت آن بپردازد، در نتیجه از زبان توصیفی ضعیف تری همراه با صحنه سازی غیر هنری برای بیان آن استفاده می کند، در نتیجه می توان گفت: هنگامی که راوی در متنی داستانی رخدادی را با زبانی هنری (ازدیاد قیود وصفات، مثال ها و تعمیمها) بیان می کند، می توان گفت یاخود شاهد رخدادهای داستان بوده است داستان واقع گرا) یا بافاصلهی اندکی از رخدادها به بیان روایت آن می پردازد.

به عنوان مثال در قطعه ی زیر از رمان «رودین» به قلم ایوان تورگنیف(1)، راوی به دلیل نزدیکی به رخدادها و روایت آنی آن ها از زبانی توصیفی و هنری استفاده کرده است و همین فاصله ی اندک در نگرش راوی بیان گر فاصلهی اندک روایت و رخدادها است:

صبح یکی از روزهای آرام تابستان بود. خورشید در آسمان صاف بلند شده بود ولی دشت ها و مزارع هنوز در زیر پوشش شبنم برق میزدند، نسیم خنک و معطری از سمت دره ها که تازه از خواب بیدار شده بودند می وزید و داخل جنگل که فضای آن هنوز مرطوب و ساکت بود پرندگان سحرخیز با سرور و شادی نغمه سرایی می کردند... زن جوان بدون عجله قدم می زد، انگار از پیاده روی لذت می برد و آواز چکاوکها از اوج آسمان به گوش می رسید...) (تورگنیف، 1974: 5).

وقتی فاصله در نگرش راوی را به سطح بینش و قضاوت های او ربط میدهیم، مقصودمان این است که او رخدادهایی را که توصیف می کند،

1- Ivan Turgenev

به شـیوه ای خاص می بینـد و شـیوه ی دیـدن و قضاوت کردن او از رخدادها و شخصـیت ها بر شـکل ارائه ی آن ها از جانب او اثر دارد» (لوته، 1388: 54). پس می توان گفت: نوع نگرش راوی و فاصـله در نگرش وی خود دلیلی بر فاصله ی روایت از رویدادها است. به بیان دیگر نگرش می تواند علاوه بر راوی به ویژگی های برجسته ی شخصیت ها هم اشاره کند، چه راوی سوم شخص باشد و چه اول شخص؛ زیرا با اینکه راوی سوم شـخص از کنش خارج است، به هر حال می توانـد در باره ی شخصـیت ها نظر بدهد، درباره ی رفتار آنها قضاوت کند و مانند آن (رک. لوته، 1388: 51).

دگردیسی ارتباطی راوی با روایت در محور زمان

الف) فاصلهی راوی و روایت در محور زمان

در پاره ای از مواقع راوی در متن داستان از رخدادها کم یا زیاد فاصله دارد و این فاصله در ابتدا و انتهای روایت خودنمایی می کند، به گونه ای که در ابتـدای روایت طوری به نظر می آیـد که راوی از حوادث خیلی دور است و این به دلیـل اسـتفاده ی راوی از افعـال زمانی خاص است. به عنوان مثـال در آرزوهـای بزرگ نوشـته ی چارلز دیکنز، راوی در ابتـدای داسـتان خیلی از حوادث دور است. در آغاز رمان پیپ (1)پسرکی خردسال است که از حوادث داستان به دور است و نسبت به بزرگسالی خویش در بطن حوادث نیست:

من اصـلا پدر و مادرم را ندیدم. قبر آنها در گورسـتانی تاریک و پوشـیده از علف در یک کلیسا بود. روی سنگ قبرشان هم چیزهایی نوشته بودنـد. از روی حروف اسم پدرم روی سـنگ قبر، فکر می کردم لابد پدرم مردی چهارشانه و تنومند بوده و موهای مشـکی وزوزی داشـته است» (دیکنز، 1387: 12).

همـان گونه که دیـده میشود در این قطعه از رمان آرزوهای بزرگ که از ابتـدای رمان برداشـته شـده است، پیپ از افعال زمان گذشـته برای گزارش دیده های خود استفاده می کند و بیشتر از روی حدس و گمان خویش صحبت

Pip -1

می کنـد و درنتیجه از حوادث داسـتان دور می نمایـد. در حـالی که در پایان داسـتان از افعال زمان حال اسـتفاده می کنـد و گویا در بطن حوادث است و اتفاقاتی را شـرح می دهد که واقعا برایش اتفاق افتاده است: «یک ساعت بعد به لندن برگشتم و همهی وسایلم را فروختم و از طلب کارهایم نیز مهلت گرفتم تا بعـد بـدهی آنها را به طور کامل بپردازم. پس به قاهره پیش هربرت رفتم و به طور موقت مدیر شـعبه ی شرکت کلاریکر در قاهره شدم »(همان: 401).

همان گونه که از متن رمان نیز بر می آید؛ راوی رمان «آرزوهای بزرگ» با روایت بزرگ می شود، به عبارت ساده تر هر چه داسـتان به پیش می رود؛ بر موثق بودن گفته هـای راوی افزوده می شود و این امر به خـاطر آن است که پیپ در خردسالی شـروع به روایت کردن رمان می کند و هر چه به انتهای رمان می رسـیم، بر پختگی و سن وی نیز افزوده می شود، در نتیجه بیشتر از ابتدای داسـتان در بطن حوادث است و یک راوی قابل اعتماد به حساب می آیـد، در حالی که در ابتـدای داسـتان پسـرکی کوچک بود که تنها با تمسک به حدس و گمان به روایت کردن می پرداخت « البته خواهرم خوشگل نبود. قدبلندی داشت و لاغر و استخوانی بود.

چشم ها و موهایش مشـکی و صورتش سـرخ و سفید بود. همیشه هم یک پیش بند زیر تنش بود که البته این را به حساب خوبی خودش و بدی شوهرش می گذاشت؛ اما من نمیدانستم که چرا اصلا آن را می پوشد»(دیکنز، 1387: 21).

ب) روایت گذشته در حال

علاـوه بر «ارتبـاط فاصـله و شخصـیت در محور روایت» گونه ی دیگری از فاصـله ی ارتباطی بین راوی و روایت به چشم می خورد و آن روایت کردن حوادث گذشـته به زمان حال است. در این شـیوه ی روایت گری که از نوع روایت متعاقب به حساب می آید، راوی طوری به بیـان حوادث می پردازد که انگـار هم اکنون در حـال اتفاق افتادن است. به عنوان مثال در آغاز رمان «باباگوریو» اثر بالزاک راوی چنین می نویسد: «خانم واکور با نام خانوادگی پدری دوکن فلان، پیرزنی

است که چهل سال است در پاریس پانسیون دارد» (بالزاک، 1386: 23). چرا راوی به جای «بود» از فعل «است» استفاده نموده است؟ مگر نه این است که روایت مربوط به زمان گذشته است و دیگر از خانم واکور و آن پانسیون خبری نیست؟ هنگامی که راوی فاصله ی روایت و زمان را از بین می برد در این شیوه ی روایت گری اهدافی خاص را دنبال می کند. جرالد پرینس بر این عقیده است که «هرچند رابطه ی زمانی کلی میان کنش روایت، روایتگری و رویدادهای روایت شده را نسبت به آسانی می توان تعیین کرد، ولی تعیین این که روایتگری دقیقا چه مدت پیش یا پس از رویدادهای روایت شده صورت گرفته است، بسیار دشوار و اغلب ناممکن است» (پرینس، 1391: 33).

اما مسئله ی اصلی این است که چرا راوی فاصله ی زمانی بین رویدادها و روایت را از بین می برد و روایت زمان گذشته را با افعال زمان حال بیان می کند؟ به عنوان مثال در رمان «زن بی گناه» انوره دو بالزاک در معرفی شهر پاریس می گوید:

پاریس شهری آشوب گر و پر از ماجراها است، در این شهر پرهیاهو که انبوه مردم با قیافه های رنگ پریده و عصبانی از سویی به سویی می روند، ماجراها و داستان های بسیار وحشت ناکی در جریان است که یکی از جامعه شناسان شهر ما گفته بود، غالب ماجراهای عشقی در قالب این شهر به وجود می آید» (بالزاک، 1369: 3).

جرالد پرینس درباره ی این شیوه ی روایت گری می گوید: «این که رویدادهای روایت شده ازنظر زمانی پیش یا پس از کنش روایتگری رخ داده اند لزوما به این معنا نیست که خواننده نیز آنها را در زمان گذشته ی آینده درمی یابد. برعکس، اغلب چنین است که خواننده رویدادهایی را که در قالب گذشته (یا آینده) نقل شده اند را در زمان حال در می یابد» (پرینس، 1391: 34).

در رمان های چرم ساغری و اوژنی گرانده فاصله ی روایت و راوی به نحوه ی بارزتری درهم شکسته است و اگرچه روایت گذشته نگر است، اما آن قدر

فاصـلهی راوی به روایت نزدیـک شـده است که وقایع تـداعی گر زمان حال است. در رمان زیبای «اوژنی گرانـده» راوی درباره ی قهرمان زیبای زن داستان چنین می گوید:

« اخیرا برخی صـحبت ازدواج دربـاره ی او را پیش کشـیده انـد. اهـالی سامور درباره ی او مارکی دو فرودفان حرف می زننـد. خانواده ی مـارکی در فکرنـد این خانواده ی پولـدار را به تور بیندازنـد، همان طور که پیش تر کرشو چنین کرده بود» (بالزاک، 1374: 234 و پرینس، 1391: 33).

در این قطعه از رمان «اوژنی گرانـد» راوی حوادث گذشـته را با روایت زمان حال بیان کرده است و چنان تـداعی می کند که انگار در حال اتفاق افتادن است. همچنین است در قطعه ی زیر از رمان «چرم ساغری»:

چه بسـیار اسـتعدادهای نورس که در اتاق های زیرشـیروانی پژمرده شده و پرپر گشته است. برای چه؟ برای این که صاحبان این استعدادها کسی را برای حمایت از خود ندارند. دوست دلسوز برای آنها موجود نیست و زنی که با مصاحبت خود آنها را تسلی دهد در اطرافشان دیده نمی شود و این استعدادها در بین میلیونها انسان تنها و بی کس مانده اند» (بالزاک، 1392: 21).

این چنـد نمونه از ادبیات داسـتانی نشانگر کاربرد روایت گذشـته در حال است و گویا قصد راوی از کم کردن فاصـله ی روایت نشان دادن پیوستگی وfi عینیت شـدگی این روایت هـا در زنـدگی انسـان است. این گونه روایت پردازی در ادبیات داسـتانی ایجاد حس در زمانی در مخاطب می نماید به گونه ای که مادام حس می کند که این روایت ها زنده و جاری هسـتند و قصد نویسـنده نیز به نوعی جاودان کردن این روایت ها بوده است.

گونه ی روایت در خاطره داستانهای دفاع مقدس

در خـاطره داسـتان به عنوان یـک متن روایی، همیشه رخـدادها بعـد از آن که حادث شدنـد به روایت در می آینـد، در حالی که در ادبیات داستانی این گونه نیست و ممکن است روایت رویدادها به چهار شیوهی نام برده: «آینده نگر»،

متعـاقب»، «همزمـان» و «میـان افزود» روایت شود؛ امـا در خاطره حتما و قطعا رویـدادها همیشه به صورت متعاقب روایت می گردد. به زبان ساده تر در خاطره، رویدادها اول حادث شده و سـپس شخصـیت با یک وقفه ی زمانی به روایت آنها می پردازد و این فاصله ی زمانی بین رویدادها و روایت آنها متغیر است و از دقایق شروع شده و گاه تا قرنها طول می کشد و بستگی به عوامل مختلفی دارد.

در ادبیات دفاع مقدس نیز همزمان با پایان جنگ نوشتن خاطره ها نیز آغاز شد و نکته ی جالب این جاست که در خاطره داستان این فاصله ی زمـانی بین رویـداد و روایت آن تا زمانی که نویسـنده زنـده است، همواره برقرار است. به عنوان مثال نویسـنده ی خاطره داسـتان «دا» تا زمانی که در این دنیا زنـدگی کنـد همواره قادر است دست به نوشـتن برده و خاطره ی «دا» را تحریر نمایـد، اما به محض این که فوت نماید دیگر نمی توان نویسـنده ای برای این کتـاب پیـدا کرد زیرا خـاطره همواره برای یـک نفر اتفاق افتاده است؛ اما در ادبیات داسـتانی این گونه نیست و اگر یک نویسـنده بمیرد، نویسـنده ی دیگری می تواند داسـتانی با همان مضمون و شبیه به اثری که در ذهن نویسنده ی متوفی بوده است، خلق نماید.

امـا آنچه از تحلیـل گونه های روایت در خاطره های دفاع مقـدس برمی آیـد، این است که در خاطره همواره گونه ی روایت از نوع متعاقب (گذشـته نگر) است. اگر راوی یاصـاحب خـاطره به طور همزمان که شاهـد صـحنه ای است آن را مکتوب کنـد، دیگر خاطره نـداریم و با گزارش یا سـفرنامه سروکار داریم. همچنین گونه ی روایت آینده نگرو میان افزود نیز خاص داستان های تخیلی است و در خاطره کاربردی ندارد. اکنون چندی از خاطره های دفاع مقدس را ازنظر گونه ی روایت (بر حسب زمان مورد واکاوی قرار میدهیم:

یکی از کتب «خـاطره ای که در زمره ی آثـار دفـاع مقـدس به بهترین نحو نشـان گر انواع گونه هـای روایت بر حسب زمـان است، کتـاب «سروده های سرخ»

از عربعلی رضـایی است. در این خـاطره راوی با نشانه های زمانی ای که در اختیار نویسـنده قرار داده، به خوبی بین روایت و زمان نقل آن اطلاـع رسـانی نموده است و این عمـل در علم روایت شناسـی به خوبی نشان گر فواصل زمانی- مکانی روایت و حادثه ی آن (زمان نقل داستان و زمان اتفاق آن) است. به عنوان مثال در قطعه ی زیر از این کتاب می خوانیم: «زمانی که در فاو بودیم، مصطفی نیمه های شب از خواب برمی خاست و به سـراغ دوسـتان نزدیک خود میرفت. تک تک آنها را صدا می کرد و می گفت: «فلانی بلند شو با خداوند راز و نیاز کن. فردای قیامت همه ی ما گرفتاریم و محتاج یک عمل صالح» ولحظاتی بعد وجود پاکش غرق عبادت الهی بود. روزی یکی از مسئولین خواست او را در جریان اضافه حقوقش که به دلیل مسـئولیت جدیدش در قرارگاه رمضان به او داده بودند، قرار بدهد، پاسخ داد: «نه من این حقوق را نمی خواهم من از خدا می ترسم از این که لایق این حقوق نباشم. او حتی گاهی بخشـی از حقوق خود را به جهاد بازمی گردانید. » (رضایی، 1385: 20).

در این جا اگر با تکیه بر نظریه ی شـلومیت ریمون کنان به بررسـی گونه ی روایت در این قطعه از خاطره ی «سـروده های سرخ» بپردازیم، باید گفت دو نشانه در متن وجود دارد که نشانگر «متعاقب بودن» گونه ی روایت آن است:

زمانی که در فاو بودیم» و «نیمه های شب». .

راوی در این گونه ی خاطره در امروز – این جا، روایت آن روز به آن جا را برایمان نقل می کنـد، بنابراین می توان گفت: راوی با یک فاصـله که مـدت آن معلوم نیست به نقـل حوادث پرداخته است. پس می توان گفت این گونه ی روایت از نوع روایت متعاقب یا مابعـد است. پس می توان بـا تکیه بر بیانـات فوق گفت همیشه گونه ی روایت (بر حسب زمـان) در خـاطره از نوع روایت متعاقب است؛ زیرا ژانر خاطره این گونه اقتضا می کند که رویدادها اول حادث شوند و سپس صاحب رویدادها با یک فاصله ی زمانی به نقل آنها بپردازد.

همان گونه که در فصل دوم نیز بیان نمودیم، خاطره رویدادی است که

برای شخصی اتفاق افتاده باشد و آن شخص پس از حادث شدن این رویدادها با یک وقفه ی زمانی به بیان آنها بپردازد، پس گونه ی روایت در قالب خاطره همیشه از نوع متعاقب است.

همچنین واکاوی گونه های روایت در خاطره ی «سروده های سرخ» نشان میدهد که برخی از حالت های نوشتاری آن شباهت بسیاری با گونه ی روایت هم زمان دارد: «درون سنگر با خود سخن می گویم. راستی چه خوب است از این فرصت استفاده کنم و با قرآن آشنا شوم. آیات خدا را بخوانم و بعد حفظ کنم؛ و سپس زمزمه کنم و بعد سرود کنم و بعد شعار زندگی کنم. باشد که تا این دل پرهیجان و پرتپش را آرامش دهد» (رجایی، 1385: 216). قبلا در تعریف «روایت هم زمان اعلام شد که روایت هم زمان، هنگامی است که کنش روایت با زمان داستان هم زمان باشد. همچون گزارش های صحنه ی مسابقات ورزشی. همه ی ما گاهی از رسانه های جمعی شاهد برنامه های مستند با آموزش های شنا، آشپزی و نرم افزارهای آموزشی فراوان بوده ایم. در این روایت هاکنش روایت و عمل با یکدیگر هم زمان و درآمیخته است، گونهی روایت پردازی از نوع هم زمان است؛ زیرا در حین انجام عملی به گزارش آن نیز پرداخته می شود.

در قطعهی انتخابی فوق از خاطره ی «سروده های سرخ» چنین به نظر می رسد که مخاطب به طور همزمان شاهد رخدادها و روایت آنهاست؛ و دلیل این امر به گونه ای از خاطره نگاری ها تحت عنوان «خاطره نگاری های روزمره» برمی گردد.

در قطعهی انتخابی فوق شاهد یادداشت های روزانه ی سردار شهید سید حسین علم الهدی هستیم و گویا آن بزرگوار در جبهه به صورت روزانه قلم در دست می گرفته و به ثبت خاطرات خویش می پرداخته است. همچنین است قطعه ی انتخابی زیر: «امشب پاس دارم، ساعت یک تا دو بامداد. چه شب باشکوهی. باشکوه است. من به یاد انس علی ابن ابی طالب با تاریکی شب

و تنهایی او می افتم. او با این آسمان پرستاره سخن می گفت. سر در چاه نخلستان می کرد و می گریست...» (رجایی، 1385: 217).

همـان گونه که از ابتـدای دو مطلب انتخـابی بر می آیـد، راوی باشـروع گزارشـی حال – الآن – این جا، به گونه ی روایت هم زمان نزدیک گردیـده است. هنگامی که مخاطب شـروع به خوانـدن این متن می کند، گویا راوی در زمان حال برایش گزارش می فرسـتد. انگار که متن هرگز در بستر زمان نمی افتد و همیشه در حال وقوع است.

بررسی نقش های ترغیبی در خاطره های دفاع مقدس بر اساس الگوی ارتباطی یاکوبسن

رومن یاکوبسن (1982 – 1896) از برجسـته ترین نظریه پردازان فرمـالیسم روسـی در نظریهی الگوی ارتبـاطی خویش اعلاـم نمود که هرگونه ی ارتباط کلامی بین راوی و روایت شـنو(مخاطب) بر وجود شـش عامل: فرستنده، گیرنده، مجرای ارتباطی، تماس، رمز و موضوع اسـتوار است. علاوه بر این وی تأکیـد می کنـد که هر یک از شـش عامل نام برده، تعیین کننده ی نقش متفاوتی از زبان است و گاه در یک پیـام زبـانی چنـدین نقش وجود دارد. یکی از نقش هـای زبـانی در الگوی اخیر، «نقش ترغیبی» است. جهت گیری پیام در نقش ترغیبی به سوی مخـاطب است و گوینـده می کوشـد تـا با کاربرد جمله های امرونهی و منادا با مخاطب ارتباط برقرار کنـد. بر این باوریم که در آثار داسـتانی دفاع مقدس به عنوان گونه ای متن دارای ارتباط کلامی، با تکیه بر الگوی یاکوبسن سه نقش ترغیبی در محورهای، «پیام»، «درون مایه» و «مخاطب» به چشم می خورد به گونه ای که در ورای هر یک از محورهای نام برده، نویسـنده با استفاده از ابزارهای زبانی به ترغیب پیامی در مخاطب می پردازد.

یاکوبسن بر این عقیده است که هر یک از عناصـر شـش گانه ی ارتباط کلامی، موجب ایجاد نقشی خاص در فرآیندهای کلامی می گردد. یکی از این نقش ها نقش ترغیبی است و در ساخت های ندایی و امری نمود می یابد،

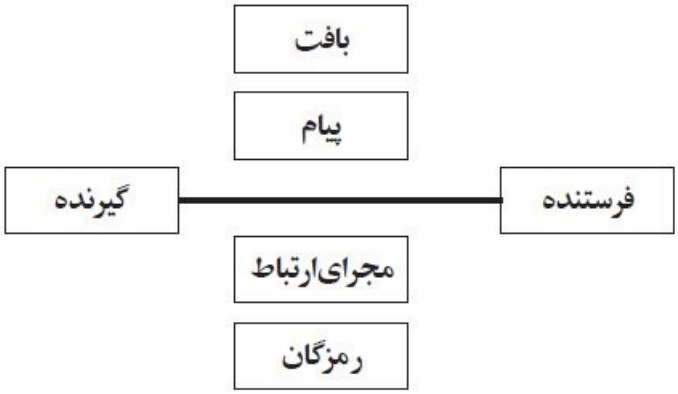
به گونه ای که قابل صدق و کذب نمی باشد و جهت گیری و تأکید آن به سوی مخاطب است» (یاکوبسن، 1386: 74). در نقش کنشی یا ترغیبی همواره یک پیام نهفته است و هـدف چنین پیام هایی آگاه کردن مخاطب به موقعیت زنـدگی اش و ایجاد واکنش هایی در او است و امروزه نقش بسـیار مهمی در تبلیغات پیـدا کرده است. به زعم گیرو «کارکرد ترغیبی، عقل گیرنده یا احساس او را آماج خود قرار میدهد»(گیرو، 1380: 21).

معرفی الگوی ارتباطی یاکوبسن

اشاره

این نظریه را یـاکوبسن در سال 1960 و در رسـاله ای به نـام زبـان شناسـی و نظریه ی ادبی برای نخستین بـار بیان کرد. نظریه ی او در هر رخـداد زبانی شـش عنصـر سازنده را برجسـته می کند. هرگونه ارتباط زبانی از یک پیام تشـکیل شده است که از سوی فرسـتنده منتقل می شود. این سـاده ترین شـکل ارتباط است، اما هر ارتباط موفق بایـد سه عنصـر دیگر را نیز به همراه داشـته باشـد: تماس (به شـکل فکری و روانی)، کد یا مجموعه ای از رمزگان و علائم و سرانجام زمینه که در گستره ی آن می توان معنای پیام را فهمید احمدی، 1370: 65).

شکل زیر نشانگر الگوی ارتباطی یاکوبسن است:



(مأخذ: سجودی، 91 : 1380) فرستنده در این الگو پیامی را برای گیرنده می فرستد، این پیام برای این که بتواند مؤثر باشد، باید به موضوعی یا مصداقی اشاره کند. موضوع باید برای گیرنده قابل درک باشد و به صورت کلامی بیان گردد و در این میان رمزگانی نیز وجود دارد که باید برای رمزگزار و رمزگردانی یا فرستنده و گیرنده مشخص باشد و سرانجام به مجرای ارتباطی نیاز است که به خواننده و گیرنده امکان میدهد میان خودشان ارتباط کلامی برقرار کنند (همان: 109). یاکوبسن همچنین برای هر یک از شش عنصر این الگونقش کنشی متفاوتی قائل است:

الف) نقش عاطفی

نگرش گوینده درباره ی آن چه بیان می کند در این کارکرد نمود می یابد، زیرا این کارکرد؛ به گونه ای زبان حال گوینده است. «این نقش زبان، تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می آورد» (صفوی، 1380: 31). این نقش بیانگر احساس مستقیم گوینده از موضوعی است که درباره اش صحبت می کند سجودی، 1372: 92).

ب) نقش ترغیبی

که به آن نقش بیانی نیز گفته می شود، با جهت گیری به سمت فرستنده به وجود می آید. هدف چنین پیام هایی آگاه کردن مخاطب به موقعیت

زنـدگی اش و ایجـاد واکنش هـایی در اوست و امروزه نقش بسـیار مهمی در تبلیغـات پیـدا کرده است. می توان گفت: «کارکرد کنشـی یا ترغیبی، بارزترین تجلی خود را در دسـتور زبان به صورت ندایی و وجه امری می یابد» (یاکوبسن، 1369 : 79). نقش ترغیبی از آن جا که به صورت نـدایی و امری بیان می شود، قابل صدق و کذب نیست و جهت گیری و تأکید آن بیشتر به سوی مخاطب است: ای خدا»، «این متن را بخوان» و «این جملات را بنویس» (گیرو، 1380: 21).

ج) نقش همدلی

هـدف این پیـام هـا این است که ارتبـاط را برقرار کننـد، ادامه دهنـد و یا این که آن پیام را قطع کننـد: ماننـد این جمله در مکالمات تلفنی، «الوصـدایم را میشـنوی؟». هنگامی که گوینـده در پی جلب توجه مخاطب است یا می خواهد بداند که آیا مخاطب به گفتار وی گوش می سپارد یا خیر؟ از گونه ی نقش همدلی است: «گوش می کنی؟»، «به من گوش بسپار!» (رک. صفوی، 1383: 32، احمدی، 1370: 66 و میرزایی، 1390: 59).

د) نقش ارجاعی

این نقش بیشتر محتوی و مضـمون پیام را در برمی گیرد و به صورت جملاتی اخباری بیان می شود: «امروز به صـحرا می روم». یاکوبسـن وجه تمایز این نقش با نقش کنشـی را در همین امکان صـدق و کذب بودن آنها می داند. (صـفوی، 1380: 32). گیرو هدف اساسی نقش ارجاعی را فرمول بندی اطلاعات حقیقی، عینی، قابل مشاهده و اثبات پذیر در باب مرجع پیام میداند(گیرو، 1380: 20).

ه) نقش فرازبانی

این کارکرد به رمزی برمی گردد که پیام با آن بیان شده است. هدف این کارکرد روشن کردن معنای نشانه هایی است که امکان دارد گیرنده ی پیام آنها را درک نکنـد. «یاکوبسن کارکرد یک پیام را که به رمزگان مرتبط می شود، فرازبانی می خوانـد و به پیروی از او می توان کارکرد پیام یا تصویری را که به رمزگان تصویری مرتبط می شود، فرا تصویری نامید» (احمدی، 1370: 141). به

سخن دیگر، هرگاه گوینده یا مخاطب یا هردو احساس کنند، لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می کنند، مطمئن شوند؛ جهت گیری پیام به سوی رمز است و کارکرد فرازبانی دارد(صفوی، 1381: 32).

و نقش ادبی: وقتی ارتباط کلامی به گونه ای باشد که شیوه ی بیانش جلب توجه کند، آن را دارای نقش ادبی می نامیم از ویژگی های مهم این نقش استفاده از عناصر زبان، صناعات ادبی و ابزارهای زیبایی شناسانه را می توان نام برد(شفیعی کدکنی، 1368: 9).

بررسی نقش ترغیبی و محورهای آن در خاطره های دفاع مقدس بر اساس الگوی ارتباطی یاکوبسن

اگر متون خاطره ی دفاع مقدس را به عنوان متنهایی روایی در نظر بگیریم، همان گونه که بیان شد. بر اساس نظر یاکوبسن- سه قسمت: راوی، پیام و روایت شنودر آن ها به چشم می خورد. به نظر می رسد مهم ترین نقش به کار گرفته شده در این آثار نقش ترغیبی و عاطفی است. به عبارت دیگر می توان گفت: کلیه ی آثار ادبی دفاع مقدس به نوعی حامل پیام «شهادت طلبی و ایثار» است. از طرفی هنگامی که خواننده با مشقت ها و سختی های رزمندگان اسلام روبه رو می شود، نوعی حس عاطفه و هم دردی بروی غالب می شود. به عنوان مثال در خاطره ی «شنهای سرخ تکریت» در وصف سلول اسرای ایرانی می خوانیم: «با دقت به اطرافم نگاه کردم جای بسیار عجیبی بود، یک اتاق سه در چهار با کاشی های قرمز جگری بیست سانتی. دیوارهای اطراف سقف و کف همه از همین کاشی بود. یک طاقچه ی کوچک در فاصله ی نیم متری از سقف وجود داشت که نور یک لامپ بسیار ضعیف در پشت تورهای سیمی از داخل آن به چشم می خورد. یک چهارم اتاق به وسیله ی یک دیوار یک متری برای توالت فرنگی و حمام جداشده بود... یک دریچه ی هوا وجود داشت که از این دریچه به دلخواه هوای گرم و سرد وارد سلول می کردند. به عنوان مثال زمانی که من در سلول بودم، فصل پاییز بود و هوای بسیار سردی

از آن دریچه به خاطر شکنجهی جسمی و روانی بچه ها وارد سلول می شد. براثر سرما دندان بچه ها به هم می خورد و صدای آن اعصاب همه را خرد می کرد» افشین پور، 1389: 59). به عنوان نمونه در این قطعه از این خاطره راوی پیامی را به مخاطب ارسال می نماید که حاوی نوعی دلسوزی و همدردی است. اگر با تکیه بر الگوی یاکوبسن به بررسی این قطعه ی انتخابی از این خاطره بپردازیم، باید بگوییم که در پس گفتار راوی نوعی «پیام» نهفته است که دارای ترغیب به مقاومت و نوعی همدردی با اسرای میهن است.

همچنین بنگرید به قطعه ی انتخابی زیر از خاطره ی «پایی که جا ماند» به قلم «سید ناصر حسینی پور»: «به جز احمد همه ی اسرا وقتی کابل به سروصورتشان می خورد، دست هایشان را سپر سروصورتشان می کردند تا سرشان ضربه نبیند. در پد خندق ترکش شکم احمد را پاره کرده بود، بچه ها روده هایش را درون شکم برگردانده و با پارچه ی بیشتری آن را بسته بودند. در جابه جایی روده هایش از پایین شکمش بیرون می ریخت. روده های احمد با خاک و شن و ماسه مخلوط شده بود. در ضرب و شتم امروز احمد روده هایش را با دست گرفته بود تا روی زمین نریزد وقتی دژبان ها با کابل به سروصورتش میزدند، او فقط روده هایش را گرفته بود تا روی زمین نریزد. از این که احمد مانند دیگر اسرا دستش را سپر سروصورتش نمی کرد، دژبان ها عصبانی می شدند و بیشتر او را کتک می زدند. احمد ترجیح داده بود به جای این که دستش را جلوکابل بیاورد، روده هایش را بگیرد، یکی از دژبان ها با اولج کرد و چندین بار به صورتش کوبید...» (حسینی پور، 1392: 232). در این قطعه از خاطره ی «پایی که جا ماند» نیز راوی با بیان مشقت های رزمندگان اسلام، در پی انتقال پیامی با نقش ترغیبی و همدلی به مخاطب است.

بر این باوریم که هر خواننده ای پس از خوانش متن فوق متأثر شده و عزم خود را برای دفاع و پشتیبانی از آرمان های رزمندگان اسلام بیشتر می نماید. این سنگدلیهای رژیم بعث که در این خاطره به نمایش گذاشته شده، خود

نشان گر خوی زشت و کثیف آنان است و خواننـده هنگام خوانش این متن باهدف پیام ترغیبی- عاطفی نگارنده همسو می گردد. همچنین است قطعه ی انتخابی زیر از خاطره ی «نورالدین پسر ایران»: «صبح بازهم به سمت اورژانس راهی شدم، اما دیر کرده بودم. جنازه ی بچه ها را در نایلون پیچیـده و در یخچال بزرگتری که به همین منظور آن جا بود می گذاشـتند. از جیب هر شـهیدی هر چه بیرون آورده بودنـد، جداگانه گذاشـته بودند. در روشـنای صـبح بهتر میشد بچه ها را مشاهده کرد. همان جا میخکوب شدم. یکی دست نداشت، یکی پا، یکی «سـر» داده بود، یکی سوخته بود و... فضا سنگین بود...) (سپهری، 1391: 415). در این قطعه نیز هماننـد موارد قبل احساس همدلی و هم دردی مخاطب با راوی برانگیخته شـده و در پس متن نوعی پیام ترغیبی دفاع از وطن و ناموس و انقلاب) نهفته است. با این اوصاف می توان گفت نمونه های انتخابی از خاطره های دفاع مقـدس نشان می دهد که با تکیه بر نظریه ی یاکوبسن می توان گفت: راوی در این آثار از طریق متن خاطره، پیامی با نقش ترغیبی- عاطفی برای مخاطب می فرستد

نتایج فصل دوم

خاطره، داستان، فیلم نامه و پانتومیم را می توان از متون روایی به شمار آورد. چون بحث اصلی این کتاب بر سر خاطره و داستان است، می توان گفت خاطره هم مانند داستان یک متن روایی است و دارای عناصری مشترک با داستان است. خاطره را می توان یک اتفاق حادث شده در زمان قبل دانست که راوی آن با یک فاصله ی زمانی به روایت رخ دادها می پردازد. لذا می توان گفت خاطره هم مانند داستان یک متن روایی است که دارای ابتدا و انتهای زمانی است. از طرفی دیگر دلیل نزدیکی خاطره به داستان را می توان این دانست که نویسندگان مبتدی داستان، همیشه نوشتن را از خاطره نویسی آغاز می کنند و دلیل این امر نیز این است که خاطره بسیار به داستان نزدیک است و بسیاری از عناصر سازه ای آن همانند: روایت، توصیف، شخصیت، زمان، مکان، لحن و حقیقت مانندی در داستان نیز به چشم می خورد؛ اما یک تفاوت اصلی بین خاطره و داستان وجود دارد و آن «عدم وجود پیرنگ در خاطره» است؛ زیرا اگر به طریق علمی قضاوت کنیم داستان همانند نقاشی یک کار خلاقانه ی هنری است که نیاز به فراگیری اصولی آن داریم، اما خاطره کار هرکسی است و نیاز به کسب تجربه ندارد. همان گونه که برای نقاش شدن باید به مربی و کلاس مراجعه کرد برای داستان نویسی نیز نیاز به مربی و مدرس داریم درصورتی که برای نوشتن خاطره نیاز به مدرس و کلاس تجربی نداریم و این به دلیل غیر هنری بودن ژانر خاطره در برابر داستان است.

حال سؤال دیگری مطرح می شود و آن این است که چرا داستان و خاطره را باوجود نزدیکی بسیار دو قالب جداگانه فرض می نماییم؟ دلیل این امر این است که داستان دارای طرح و نقشه (پیرنگ) است در حالی که در خاطره شاهد پیرنگ و نقشه نیستیم. از طرف دیگر می توان گفت در خاطره حادثه ای بر اساس روابط علی و معلولی رخ نمیدهد یا اگر هم رخ دهد نویسنده آن را به عمد یا به قصد ایجاد تأثیر بر مخاطب (آن گونه که در داستان می بینیم) ایجاد نکرده است، لذا می توان گفت حادثه ای که در داستان وجود دارد، عمدی و

هنری است در حـالی که حـادثه ای که در خـاطره گزارش می شود، غیرعمـدی و بیشـتر برحسب حوادث بیرونی است. به عنوان مثـال در داسـتان گردنبنـد به قلم گی دو موپاسان» هنگامی که شخصـیت اصـلی داسـتان گردنبنـد را گم می کنـد و با تلاش فراوان گردنبنـدی برای دوسـتش میخرد تـا در امانت خیانت نکرده باشـد، این حادثه زمانی جـذاب می شود که شخصـیت فقیر داسـتان به این نکته پی می برد که گردنبنـد قلابـی بـوده است. حـال اگر همین حـادثه را در خاطرهـا گزارش نمـاییم می تـوان گفت این عمـل بر حسب حوادث بیرونی و نه خلاقیت نویسـنده ایجادشده است. پس می توان فرق اصـلی خاطره و داسـتان را در هنری بودن پیرنگ و داسـتان و گزارشـی بودن حوادث خاطره دانست.

فرق دیگر داسـتان و خـاطره در این است که در خـاطره حوادث بر اساس ذوق و جبر حادث شـده گزارش می شود، یعنی آن گونه که اتفاق افتاده است گزارش می شود و نویسـنده نیز چاره ای جز این امر نـدارد، زیرا در پی انتقال پیامی به خواننـده نیست در حالی که در داسـتان، نویسنده به عمد حوادثی را خلق می کند تا در پس آن پیامی را گزارش نماید تا خواننده را نیز متنبه و تحت تأثیر قرار دهد. در خاطره اگر چه بسـیاری از عناصـر داسـتان وجود دارد، اما در کاربرد این عناصر نیز آن نیاتی را که داستان نویس در سر دارد، خاطره نویس ندارد، به عنوان مثال عنصـر صحنه پردازی در داستان بسیار گیرا و عمدی است، در حالی که این عنصر در خاطره تنها بر حسب توان و ذوق نویسنده جلوه گر می شود و خالی از خلاقیت هنری است. هرچنـد ممکن است خاطره نویسانی وجود داشـته باشـند که در خاطرات آنان خلاقیت های توصیفی نیز وجود داشته باشد، اما این امر ناشی از خوش قلم بودن این افراد، و نه هنری بودن ژانر خاطره (در برابر داستان است.

عمـده مبحث گیرا و علمی بین خـاطره و داسـتان، مبحث درون مـایه و پیام است. بر این باوریم که درون مایه و پیام در ادبیات داسـتانی با یکدیگر تفاوت دارند. درون مایه: مضمون و بن مایه ی قالب داستان است، در حالی که

پیام آن نکته ی اخلاقی اجتماعی و فرهنگی نهفته در پس داستان است. به عنوان مثال در داستان «کندوها» از جلال آل احمد، درون مایه ی داستان: استعمار و غارت است در حالی که پیام داستان این است که نباید اجازه داد انگلیسیها نفت ایران را به غارت ببرند. در مورد درون مایه و پیام در خاطره (در برابر داستان دو نظریه به وجود می آید: اول این که همه ی خاطره ها درون مایه و پیام ندارند و تنها برخی از خاطره ها این گونه اند، دوم این که وجود این دو عنصر در خاطره بسته به نوع فضا و محتوای خاطره دارد. به عنوان مثال در خاطرات رزمندگان دفاع مقدس به عنوان گونه ای از خاطره نویسی شاهد وجود این دو مبحث هستیم؛ زیرا خاطره های به جامانده و مکتوب شده از دفاع مقدس را جزء ادبیات پایداری به حساب می آوریم بر همین اساس این خاطره ها دارای پیام و درون مایه است. برای واکاوی این مبحث مقدمه ای لازم است و آن این است که، ما خاطره های دفاع مقدس را به این دلیل جزء ادبیات پایداری میشماریم که درون مایه ی آن ها استقامت و پیام آنها دلاوری و ایستادگی در برابر دشمنان است؛ و از آن جایی که نویسنده ی این خاطره ها نیز قصد انتقال پیامی به مخاطب را داشته است، این خاطره ها را از نوع خاطره های دارای پیام و درون مایه میشماریم، درصورتی که اگر من خاطره ی مسافرتم به فلان کوهستان یا فلان کشور را به قلم آورم فاقد درون مایه و پیام است. از طرفی عامل دومی نیز در خاطره های دفاع مقدس به چشم می خورد و آن (عامل محتوا و فضای خاطره) است زیرا در خاطره های دفاع مقدس فضایی حماسی باشور ملی به چشم می خورد، در حالی که اگر من خاطره ی سفرم به کشوری دیگر را گزارش نمایم، تنها برای خودم جالب و گیرا خواهد بود و هیچ گونه پیام و درون مایه ای در آن به چشم نمی خورد.

عامل دیگری که بسته به نوع خاطره باعث تمایز آن از داستان می شود، عمومیت و جامع بودن برخی از خاطره ها و تأثیر آن بر مخاطبان است. در خاطره های دفاع مقدس جامعیت و تأثیر واحد بر مخاطب به چشم می خورد

در حالی که در خاطرات شخصـی افراد عادی این گونه جامعیت و تأثیر بر مخاطب را شاهد نیستیم و این امر به دلیل فضای خاص و قالب خاص (ادبیات پایداری) خاطره های دفاع مقدس است.

عنصـر دیگر تمایزگذار بین خاطره و داسـتان، عامل حقیقت مانندی است. در داسـتان گاهی هرچند هم که نویسنده از عناصر حقیقت نما برای ایجاد حسن ارتباط مخاطب با داسـتان اسـتفاده کرده باشـد، بازهم مخاطب بر این باور است که در حال خواندن داسـتانی ساختگی است. همان گونه که میـدانیم در تعریف داسـتان نیز آن را اثری دانسـته اند که تخیل بر واقعیت در آن چربش دارد، در حالی که در خاطره با حقیقت محض مواجهیم و تخیل در آن جایی ندارد. هنگامی که در خاطره های دفاع مقدس همانند « پایی که جاماند» یا «زندانی الرشید» باصـحنه هـایی از زجر رزمنـدگان ایران مواجه می شویم، این حوادث را می توان حقیقت محض دانست زیر رزمنـدگان (راویـان این آثار) دیـده هـای خـود را به قلم آورده انـد و هنگـامی که مخـاطب این آثـار را می خوانـد بـا این اصـل مواجه میشود که این حوادث واقعی و نه ساختگی است، در حالی که در داسـتان معمولا نویسـنده سوژه اش را از دنیای بیرون انتخاب می کند اما آن را با ذهن خویش می آراید تا شبیه به حوادث بیرونی گردد و برای مخاطب باورپذیر باشد.

عامل دیگر جـدایی داسـتان از خاطره، عامل «اتمام حوادث» است. در داسـتان به دلیل این که یک قالب هنری است، نویسـنده با زحمت فراوان خود حوادث را خلق می کنـد و گاهی چندین بار این حوادث را جابه جا می نماید . آن گونه که ارنست همینگوی دویست بار مقدمه ی پیرمرد و دریا را جابه جا نمود – در حالی که نویسنده ی خاطره با کوهی از اتفاقات اتمام شده ای مواجه است که با خیال راحت و بدون رنج آنها را به رشته ی تحریر می کشد. پس می توان گفت نویسنده ی خاطره آن مشقت هایی را که نویسنده ی داستان با آن مواجه است در پیش چشم ندارد.

عامـل دیگری که بـاعث جـدایی داسـتان از خـاطره می شود، عامـل «قوانین و مقررات نگـارش» است. البته منظور مـا از این اصل همان ساختار و زوایای آن در داستان و خاطره است. در داستان با یک ساختار علمی مواجهیم به صورتی که اگر نویسنده از آن قوانین تخطی کند داسـتان او را فاقد ارزش هنری می دانیم در صورتی که در خاطره هیچ قانون و قاعده ی خاصی (آن گونه که در داستان وجود دارد) به چشم نمی خورد. نویسـنده ی داسـتان ملزم است داستان خود را در یک چارچوب علمی شامل مقدمه – گره – گره افکنی و فرود به اتمام برساند در حالی که در خاطره شاهد یک ساختار منسـجم نیستیم نویسـنده ی داسـتان باید حتی در تعداد صـفحات و کلمات داسـتان خویش نیز دقت به خرج دهـد زیرا ازدیاد صـفحات و کلمات داسـتان، این قالب را وارد رمان می کنـد، در حالی که حجم مطالب در خاطره گاهی به چندین جلد می رسد. پس می توان گفت خاطره و داستان علاوه بر محتوا از نظر ساختار بیرونی نیز با یکدیگر متفاوت هستند.

ص: 165

خودآزمایی فصل دوم

1. عناصر ساختاری خاطره چیست؟ ۲. عوامل نزدیکی خاطره به داستان کدامند؟ 3. انواع گونه های روایتی کدامند؟ شرح دهید.

4. جنبه های روایی خاطره های دفاع مقدس را تحلیل کنید.

5. انـواع راوی بـا تکیه بر جایگـاه آن در داسـتان کدامنـد؟ 6. انواع روایتگری در ادبیـات داسـتانی و خـاطره کدامنـد؟ 7. الگوی ارتباطی یاکوبسن چیست و چه نقش هایی دارد؟

ص: 166

معرفی منابع جهت مطالعه ی بیشتر:

چتمن، سیمور، (1390)، داستان و گفتمان، ترجمهی راضیه سادات میر خندان، چاپ اول، تهران، مرکز پژوهش های اسلامی صداوسیما .

حسن زادهی میرعلی، عبدالله و محمد امین محمدپور (1392)، «خاطره نویسی در ادبیات فارسی»، پژوهش های نقد ادبی وسبک شناسی، شماره ی 3، صص: (65-88).

دهقان، احمد (1386). خاک و خاطره، صریر، تهران. ریمون کنان، شلومیت. (138711983). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ی ابوالفضل حری، نیلوفر، تهران.

سجودی، فرزان (1380)، ساخت گرایی، پساساخت گرایی و مطالعات ادبی، تهران، سازمان تبلیغات صفوی، کورش (1380)، از زبان شناسی به ادبیات، تهران، سوره مهر.

عباسی، علی و محمدی هادی. (1380)، صمد: ساختاریک اسطوره، چاپ اول، تهران، چیستا. عباسی، علی. (1385)، «دورنمای روایتی»، پژوهشنامه ی فرهنگستان هنر، شماره ی 1، صفحات: 91 .(75 --- --- (1381)، «گونه های روایتی»، پژوهشنامهی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره 33، صفحات: (74-51) کرباسچی، غلامرضا. (1366)، «پژوهشی دربارهی خاطره»، یاد، شماره 9، صص: (29-39).

کمری، علیرضا (1383). با یاد خاطره (ج 1). درآمدی بر خاطره نویسی و خاطره نگاشته های پارسی در تاریخ ایران، سوره مهر، تهران.

الینت ولت، ژپ. (1390)، رساله ای در باب گونه شناسی روایت نقطه ی دید، ترجمه ی علی عباسی و نصرت حجازی، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی میرصادقی، جمال. (1384)، عناصر داستان، نگاه، تهران.

فصل سوم: بررسی ارتباط قالبهای روایی تاریخ، سفرنامه و فیلم منامه با

اشاره

داستان، خاطره و تاریخ شفاهی هدف کلی:

واکاوی عناصر سازهای مشترک در قالب های تاریخ، سفرنامه فیلمنامه، داستان، خاطره و تاریخ شفاهی هدف های مرحله ای رفتاری انتظار می رود پس از مطالعه ی این فصل بتوانید:

1. ارتباط ساختاری انواع ادبی را واکاوی کنید .

2. ارتباط تاریخ، داستان و خاطره را بیان کنید.

3. انواع خاطره نگاشته های جنگ را بشناسید .

4. تفاوت های دو قالب تاریخ و داستان را بیان کنید.

5. ارتباط تاریخ شفاهی و خاطره را بازشناسید.

6. عناصر مشترک داستان، خاطره، تاریخ و سفرنامه را بیان کنید.

7. تشابهات خاطره، زندگی نامه و تاریخ شفاهی را برشمرید.

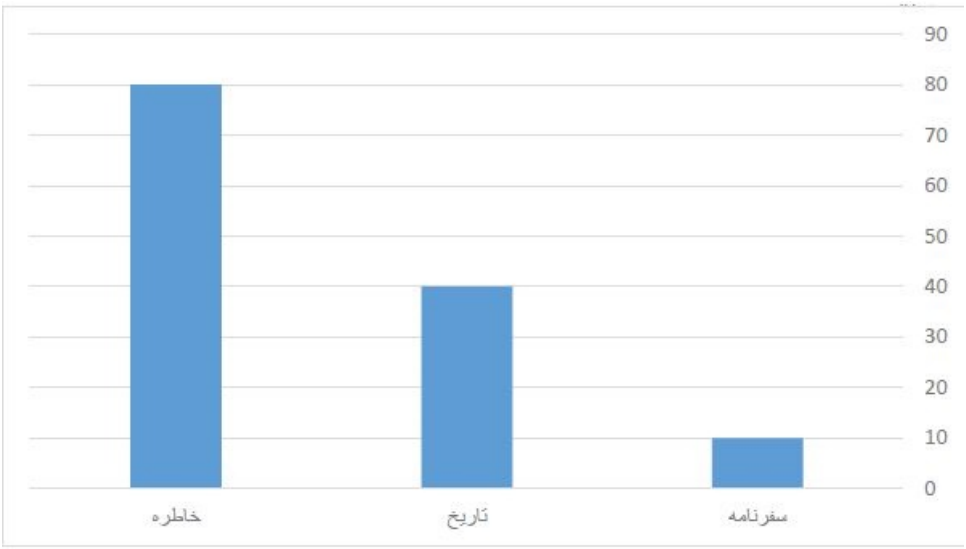
8. اقدامات مصاحبه گر در تاریخ شفاهی را بیان کنید.

به گفته ی رابرت اسکولز «داستان قصه ای برساخته است» (اسکولز: 1377، 3). یعنی حاصل تخیل انسان است. البته گونه ای از داستان واقع گرانیز وجود دارد که کاملا منطبق بر اتفاقات زندگی روزمره است.

تاکنون تعاریف بسیاری از داستان کوتاه توسط نظریه پردازان داستان ارائه گردیده است که بر طبق همه ی این نظریه ها داستان کوتاه از چهار ویژگی زیر برخوردار است: الف) طرح منظم و مشخصی دارد. ب) یک شخصیت اصلی دارد. ج) یک واقعه ی اصلی ارائه می شود. د) کوتاه است.

علاوه بر این چهار ویژگی عناصر دیگری نیز در شکل گیری داستان دخیل است، که بر اساس گفته ی منتقدان و نظریه پردازان بسیار پراکنده و متنوع است. عمده ترین عناصر داستانی عبارت اند از: پی رنگ، شخصیت، درون مایه، موضوع، زمان ومکان. در میان انواع ادبی خاطره از همه به داستان نزدیک تر است، یعنی عمده ی این عناصر داستانی در ایجاد آن دخیل هستند. بسیاری از خاطره ها را می توان تبدیل به داستان نمود و این امر به دلیل نزدیکی این دو نوع ادبی به یکدیگر است. خاطره، تاریخ و سفرنامه هر یک به نوعی شبیه به داستان کوتاه هستند و برخی عناصر به کاررفته در داستان نظیر: روایت، شخصیت، زمان ومکان، لحن، حقیقت مانندی و توصیف در این انواع نیز دیده می شود. ولی آنچه باعث جدایی این انواع از داستان می شود، عنصر «تخیل» است. در همین زمینه بی نیاز می گوید: «فرق داستان با گزارش، تاریخ، مقاله، خاطره و سفرنامه در این است که در داستان، نویسنده می خواهد به کمک تخیل» و با استفاده از نمایش یا نقل یک یا چند رخ داد، فضاسازی و شخصیت پردازی بر احساس خواننده تأثیر بگذارد و چه بسامعنا و مفهومی را به

او منتقل و القا کنـد و او را با پرسشـی مواجه سازد.» (بی نیاز : 1388، 16). عنصـر تخیل در گونه ای از سـفرنامه نیز وجود دارد. ولی در سفرنـامه ی واقعی تخیـل وجـود نـدارد. تاریـخ نیز واقعیـت است و در آن از تخیـل خـبری نیست. رابرت اسـکولز می گویـد: در کلمه ی History (تاریـخ) معنـای دوگانهـای نهفته است. این واژه از واژه ای یونـانی گرفته شـده است که در اصـل به معنای کاوش یا تحقیق بوده است. واژه ی تاریخ از سویی می تواند به معنای «چیزهایی که رخ داده اند» باشد. از سویی دیگر می تواند «روایت ثبت شده ی اموری که فرض شـده است رخ داده انـد» باشـد. یعنی تاریـخ هم به معنـای رخ داد گذشـته است و هم قصه ی این رخـدادها: (امرواقع یا داسـتان). (اسکولز، 1377: 5). پس می توان گفت که تاریخ داستان را به عنوان ابزاری جهت بیان اهداف خویش به کار می گیرد وقایع تاریخی را در قالب داستان بیان می کند. خاطره به نوعی خود داستان است و از همه ی انواع به داستان نزدیک تر است. سفرنامه بر خلاف تاریخ و خاطره از عناصر داستانی سهم کمتری می برد. نمودار زیر میزان استفاده از عناصر داستانی را در این انواع ادبی نشان میدهد.



نمودار 1. درصـد عناصـر داسـتانی موجود در انواع ادبی مأخـذ: مطالعـات نگارنـدگان روایت نوعی از کلام و سـخن است که رویـداد یا رویدادهایی را بیان می کند.

به زبان ساده تر می توان گفت: روایت بیان یک رویـداد است که توالی زمانی دارد. روایت زیربنای هر علمی اعم از تئاتر، سـینما، تاریـخ، داستان و سفرنامه

است. هر یک از این هنرها جهت بیان مقاصد خویش پایه ی کار را بر روایت می گذارند. وقتی در تعریف سفرنامه می گوییم، سفرنامه شرح گزارش دیده ها و شنیده هاست، عملا وارد بحث روایت شده ایم زیرا روایت خود نوعی شرح و گزارش یک رویداد یا واقعه است. از طرفی دیگر هر یک از انواع ادبی (تاریخ، خاطره، سینما و سفرنامه به نحوی علاوه بر عنصر روایت از دیگر عناصر داستانی نیز بهره می برند و به نوعی شبیه به داستان هستند. خاطره در میان این انواع از همه بیشتر به داستان نزدیک است، زیرا بسیاری از خاطرات را می توان با کمی پرداخت داستانی، تبدیل به داستان نمود. تاریخ نیز به دلیل این که شرح وقایع گذشته است تا حدود زیادی به داستان شبیه است؛ اما تاریخ بیشتر داستان را به عنوان ابزاری جهت بقای خویش به کار گرفته است، به طوری که حتی وقایع تاریخ برای ماندگاری در قالب داستان بیان می شود. مثلا اگر در مورد فلان واقعه ی تاریخی از مورخی سؤال کنیم، ناخودآگاه برای ما داستانی نقل می کند. ولی سفرنامه نسبت به دیگر انواع فقط ازنظر روایت پردازی، حقیقت مانندی و توصیف به داستان نزدیک می شود. در تمایز بین داستان و سفرنامه می توان گفت: داستان یک روایت متوالی، دارای پیرنگ، درون مایه، مقدمه، اوج و فرود است، در حالی که سفرنامه مجموعه ی گزارشی آمیخته با توصیف است که بعضی نیز خرده روایت هایی با پیرنگ ضعیف در میان این گزارشات می آید.

بدین گونه، خاطره نگاری نیز که از منابع عمده ی تاریخ نگاری است، حتی اگر حاوی اعترافات صاف و صادق صاحب خاطره هم باشد، تنها گوشه‌ای از حقیقت یا واقعیت زندگی او را بر ما می گشاید. آن چه خاطره نگار برای ما نقل می کند برداشت او از برخی تجربه های زندگی خویش است که ساخته و پرداخته ی ذهن او و متأثر از موقعیت اجتماعی و تاریخی او وحالات و روحیات وی در زمانی است که سرگذشت خود را برای ما روایت کرده است، از همین رو ناباکوف(1) هشدار می دهد سرگذشتی که برای ما نقل می شود سه

Nabokov -1

وجه دارد: آن چه راوی سرگذشت آن را می پردازد؛ آن چه شنونده ی روایت به آن شاخ و برگ میدهد و به صورت تازه در می آورد؛ و آن چه صاحب درگذشته ی روایت، از هردوی آنان پنهان می کند. (,27: 1959 Nabokovs). افسانه هم به نوبه ی خود با خاطره از دو سو پیوند دارد. یکی این که هر افسانه ای به تفاریق متأثر از خاطرات افسانه پرداز است و دیگر این که حدیث نفس، به قول بالزاک مؤثرترین نوع داستان نویسی است؛ اما تاریخ نگاری و خاطره نگاری نیز به دو گونه باهم پیوند پیدا کرده اند؛ یکی خاطره ی جمعی است که به صورت «حافظه ی تاریخی» ظاهر می شود و برجسته ترین تجلی آن حافظه دینی و حافظه قومی» در هزاره های تاریخی و «حافظه ملی» در عصر جدید است. دوم، خاطره ی فردی است که پس از نگاشتن به صورت منبع و مأخذ با ارزش تاریخ نگاری در می آید؛ بنابراین آن چه در زبان فارسی به نام خاطرات تاریخی» شهرت یافته درواقع از باب خاطرات فردی است که به سبب ارزش آنها در تاریخ نگاری بدین نام خوانده شده و از «حافظه تاریخی»، که موضوع بررسی ما نیست، متمایز است (JeGof, 134 :1992).

پیش از آن که واژه ی «اتوبیوگرافی» در اوایل قرن نوزدهم در اروپا رایج شود، واژه (memory) برای انواع خاطره نگاری به کار می رفت و دلالت بر دو معنی داشت. یکی خاطره ی فردی به عنوان وسیله ای برای درک و فهم روان شناسی تاریخی، که به ندرت به کار می رفت و دیگر در معنای نگارش خاطرات پراکنده که دلالتی بر بیان حالات و روحیات فردی نداشت؛ بنابراین خاطره در این معنی ممکن است هم برای یادداشت های روزانه، وقایع اتفاقیه، سفرنامه و یا گزارش های اداری و یا شرح مذاکرات انجمن های علمی به کار رود و هم برای حدیث نفس در معنای اعترافات و بیان حالات و روحیات فردی.

بدین ترتیب خاطره نگاری در معنای گسترده آن، پایبند هیچ یک از صور بیان ادبی نیست. چنان که خاطره نگاران از هر وسیله و شیوه ای که در

دسترسشان باشد برای بیان سرگذشت شان، حالات درونی، یا مشاهدات سود می جویند.

از همین رو به دشواری می توان شکلی از صور ادبی و نوشتاری را در بایگانی تاریخ یافت که خاطره نگاری در قالب آن نیامده باشد: از کتیبه های به جا مانده در مقبره ها و عبادتگاه های مصری و معابد بابلی و آشوری گرفته تا سنگ نوشته های پادشاهان هخامنشی و ساسانی؛ از اسناد به جاماندهی محررین محاکم شرع و عرف گرفته تا آثار وقایع نگاران درگاه شاهان و روزنامه خاطرات اهل دیوان؛ از خطابه ها و رجز خوانی های خداوندان زر و زور گرفته تا توصیف هجائی و اشعار تغزلی و غنائی شاعران، از توصیف ادبی رویدادهای واقعی و خیالی گرفته تا داستان های بلند و افسانه های حماسی و نمایشنامه ها؛ از اعترافات روحانیون و متشرعین و رجال سیاسی و اهل ادب گرفته تا حضور قلب ملکوتی عرفا و اهل معاد و حدیث نفس اماره و لوامه اهل معاش (Mitch, 26 : 1950) توان خاطره را مشاهده کرد. با این همه مشخص ترین و رایج ترین انواع خاطرات فردی در ادبیات ملتها از این قرارند: وقایع نگاری (chronicle)، روزنامه (diary)خاطرات(memoirs)، سفرنامه (travelogue)وح دیث نفس (autobiography) وجه مشترک همه ی این انواع در این است که راوی خاطره رویدادهایی را نقل می کند که به گمان او واقعا اتفاق افتاده اند و چیزهایی را می نگارد که خود از نزدیک شاهد وقوع آنها بوده است. در این میان وقایع نگاری در مرز تاریخ نگاری جادارد و از انواع مشخص آن به شمار می آید، حال آن که حدیث نفس در مرز افسانه پردازی مکان دارد و غالبا از انواع ادبی دانسته می شود.

بدین گونه صور گوناگون خاطره نگاری در محوری قرار دارد که یک سر آن تاریخ و سر دیگر آن انواع ادبی است. نگاهی به تاریخ خاطره نگاری در غرب نشان میدهد که حدیث نفس به معنای اعتراف و گشودن راز درون پایه و مایه ی خاطره نگاری غربی و مورد علاقه روان شناسان و نقدنویسان ادبی است،

حال آن که خاطرات ایرانی غالبا از نوع وقایع نگاری و خاطرات سیاسی و بیشتر مورد علاقه ی تاریخ نگاران است.

وقایع نگاری یا ثبت سالانه ی رویـدادهای تاریخی به ترتیب وقوع آنها، نوع مشـخص و متـداول تاریخ نگاری و زندگی نامه نگاری در سده های میانه ی ایران و کشورهای اسلامی و تمدن های آسیایی و نیز در کشورهای اروپایی بوده است. در وقایع نگاری رویدادهای پراهمیت به شیوه ای ثبت می شود که در آن نویسنده تقریبا به طور کامل در پشت صحنه قرار می گیرد و می کوشد تا گزارش خود را در حد امکان به گونه ای غیرشخصی بنگارد. از همین رو، حضور وقایع نگار در رویدادها به ندرت محسوس است و درنتیجه وقایع نگاری بیش از انواع پنج گانه ی مورد نظر ما به تاریخ نگاری که راوی آن « سوم شخص مفرد» است نزدیک می شود.

همـان گونه که خواهیم دیـد وقـایع نگاری سیاسـی قـدیمی ترین و رایـج ترین نوع خاطره نگاری در تمـدن های باسـتانی خاورمیانه بوده و نخستین بایگانی بزرگ رویـدادهای سیاسـی در بین النهرین پدیـد آمده است. در ایران باسـتان نیز سـنگ نوشـته های به جا مانده از دوران هخامنشـی و ساسانی را می توان نوعی وقایع نگاری به شـمار آورد، گرچه با توجه به این که غالب آنها با تأکید بر « من» نویسـنده آغاز می شوند، به خاطرات و به ویژه به حدیث نفس نیز شباهت دارند.

اما وقایع نگاری به طور اخص نوع متداول تاریخ نگاری سیاسی در دوران اسلامی گردیده و آثار متعددی از آن به جامانده است که از منابع و مآخـذ اصـلی شـناخت ادوار مختلف تاریخ این دوران به شـمار می آیند. این نوع وقایع نگاری از قرن پنجم به قلم دبیران و عمال درباری متـداول گردیـد و تـا اوایـل قرن کنونی تـداوم یـافت. نکته ی جـالب این است که وقایع نگاری در قرن پنجم با دو اثر بی نظیر، یعنی اخبار خوارزم از ابوریحان بیرونی و تاریخ مسعودی از ابوالفضل محمد بن حسن کاتب بیهقی آغاز می شود، که در آنها این

نویسندگان برجسته هم حضور فعال دارند و هم رویدادها را با امانت و درستی می نگارند. این پیشگامی پرارزش متأسفانه در تاریخ نگاری و وقایع نگاری متداول آن دوران دنبال نمی شود و وقایع نگاری به نقل اخبار رسمی، اقدامات و فعالیتهای سلاطین و پادشان و امیران و وزیران تبدیل می شود؛ وقایع نگار نیز غالب خود را در پس پشت وقایع پنهان می کند و وجود خود را نمی نمایاند. مجموعه ی این آثار شامل چند کتاب پراهمیت از دوره ی مغول و تیموری تا عصر قاجاریه است، همچون تاریخ جهانگشای جوینی، جامع التواریخ رشیدی، تاریخ وصاف، ظفرنامه ی شامی، مجمل التواریخ حافظ آبرو و نیز آثار معروف دوره ی صفوی همچون عالم آرای شاه اسماعیل و احسن التواریخ حسن روملو تاریخ علم آرای عباسی اثر اسکندری بیک ترکمان. از عصر نادری و زندیه به خصوص قاجاریه نیز مجموعه ای از وقایع نگاری در دست است. از جمله آثاری که زیر نظر میرزا حسن خان اعتماد السلطنه تألیف شده است مانند تاریخ منتظم ناصری و مرآت البلدان ناصری و نیز جلد آخر ناسخ التواریخ تألیف محمدتقی خان لسان الملک سپهر وفارسنامه ناصری از میرزا حسن فسایی نیز ذیل تاریخ نگاری قرار می گیرد. (اشرف، 1375: 530).

ارتباط تاریخ، داستان و خاطره

در زمانی که خط و کتابت وجود نداشته و یا هنوز رواج نیافته بوده، خاطرات یکی از مهم ترین عوامل ثبت اخبار گذشته بوده است و اصولا تاریخ آن دوره چیزی جز همان دیده ها و شنیده های آدمیان نیست. این خاطرات، سینه به سینه نقل شده و از نسلی به نسل بعد رسیده و بعدها به ثبت رسیده است. این دوره از دیرینه ترین بخش های عمر بشر و حتی نزدیک به دوران ماقبل تاریخ است.

آن چه از آن ایام باقی مانده مقدار زیادی به صورت افسانه ها و اساطیر است که در میان اقوام کهن سالی همچون مصر وهند و ایران و یونان موجود است. درواقع گرایش فطری به سوی خاطرات بوده است که موجب حفظ و

بقای بسیاری از اساطیر و افسانه ها و کتیبه هاو پیکره ها گشته است.

قبل از پیدایش و رشد دانش باستان شناسی نیز تنهاسند و منبع شناخت گذشته محفوظات و منقولات و شفاهیات بوده است و چنان که می دانیم این ها نیز غالبا از مشاهدات و خاطرات سرچشمه گرفته اند.

در میان غربیان، «هرودوت» که پـدر تاریخ نام گرفته است به همین شـیوه عمل می کرده و به ثبت مشاهدات و بعض مسـموعات خود می پرداخته است. نمونه ی این خاطرات و محفوظات در میان ملل شرق، داستان های معروف به «ایام عرب» جاهلیت است و نوع کامل تر و پیشرفته تر آن پس از اسلام «سیره ی ابن اسحاق» است که در قرن دوم هجری پدید آمده است.

بهترین نمونه ی آمیزش داسـتان و تاریخ را در رمان تاریخی می توان دید. در این رمان ها اشـخاص برجسـته و تاریخی و سلسله حوادث و عصـر گذشـته بازسازی می شود و از آن جا که به گذشته می پردازد تاریخ است و از آن جا که برای بیان حوادث از عناصر روایت و داستان پردازی اسـتفاده می کند داسـتان است و رمان تاریخی از آن جا که به شـرح حوادث گذشته می پردازد تابع الگوهای روایت است. والاس مارتین(1) در مورد روایت می گوید: «روایت در مطالعات زبان شناسـی و نظریه ی نقادانه بر ترکیب حداقل دو رویداد در شـکل دو گزاره گفته می شود و بسـیاری از نظریه پردازان بر این باورند که در روایات کلاسـیک باید رابطه ی علی یا (حداقل گونه ای منطق) بین دو رویداد وجود داشته باشد. » (مارتین ، 1382: 307). در همین رابطهی علی و معلولی بین رویدادها در رابطه ی بین پی رنگ و داسـتان در کتاب جنبه هـای رمان اثر فورستر(2) آمـده است: «داسـتان آن است که مثلاـ می گوییم شاه مرد وسـپس ملکه مرد»(فورستر، 1384: 123). زمـانی که مـا این وقـایع را به صورت رشـته ای از حوادث بیان می کنیم و منطقی پشت این توالی می بینیم، آن گاه پیرنگ شـکل می گیرد: «مثلا می گوییم شاه مرد و سپس ملکه از غصه مرد»(همان 124).

1- Wallace Martin

2- Forster

در این جا رابطه ی این دو رویـداد با چیـدمان و منطق خاصـی برای خواننـده تعریف شده است و این درست همان کاری است که روایت می کند. رمان های تاریخی نیز در شـروح خود به همین نحو روایت پردازی می کنند و ما این منطق علی را هم در داستان و هم در شروح تـاریخی (رمـان تـاریخی و تاریـخ) مشاهـده می کنیم و چنین نـتیجه می گیریم که هم داسـتان و هم تاریـخ هر دو پیرو الگوهـای روایت (رابطهی علی و معلولی) هستند.

جـالب این است که در روایـات تـاریخی از معلول شـروع می کنیم و بعـد به علت می رسـیم به عبـارت ساده تر ما پدیـده ای را در تاریخ مشاهده می کنیم وسپس برای پاسخ به چرایی این مساله علتی در گذشته برای آن می یابیم. نجومیان، 1385: 306). روایت به گذشته می پردازد و رویـدادهای آغازین هر روایت فقط در سایه ی رویـدادهای بعـدی است که معنا می یابند و علت محسوب می شوند، بسـیاری از علوم معطوف به آینده است ولی روایت معطوف به گذشته است. پایان مجموعه های زمانی، یعنی سرانجام رویدادهاست که رویداد آغازین را مشـخص می کند. نقطه ی آغاز روایت را با توجه به پایان آن تشـخیص میدهیم، چه در داستان و چه در واقعیت. بنابراین تاریخ و ادبیات داستانی و زندگی نامه بر وارونگی روابط علت و معلولی استوار است و با شناخت معلول به گذشته می رویم تا علت را پیدا کنیم. معلول ما را وا می دارد تـا در پی علت بر آییم و این علت خود معلول جست وجوی مـاست. لحظه ی اکنون پر از علت هـا و آغاز هاست ولی نمی توانیم تشخیصشان دهیم، لکن چون پایان فرا رسد خواهیم گفت: حالا فهمیدم. (مارتین، 1382: 50).

تاریخ و داستان دو عنصر به هم پیوسته هستند، هنگامی که مورخ یک حادثه را ثبت می کند ناخودآگاه از روایت و داستان پردازی مایه می گیرد و متن او دیگر تاریـخ محض نیست تاریخی است که تبدیل به داسـتان شده است در مقابل داسـتان نویس نیز وقایع روزمره و حوادث زندگی را موضوع داستان خود قرار میدهد یعنی همان وقایعی را که در تاریخ آمده است یا می توانست

وقایع تاریخی باشد موضوع داستان قرار میدهد. در مورد تلفیق داستان و تاریخ خانم نوبخت می گوید: «در داستان نیز تاریخ هست، ماده اولیهی داستان تاریخ است، اما بسته به این که داستان چقدر از واقعیت دور و به تخیل نزدیک باشد، جوهر تاریخی آن کم یا زیاد می شود.» (نوبخت، 1378: 33). نوشته های تاریخی به سه دسته تقسیم می شوند. توصیفی، تحلیلی و روایتی – تاریخ توصیفی بدون اشاره به گذشت زمان مظهر گذشته را ارائه می کند مثلا گزارشی درباره ی یک اداره ی دولتی قدیم یا روستایی در قرون وسطی که جزئیات تشکیلات و ترکیبات آن به طور ساده توصیف می گردد. در روش تاریخ روایتی داستان بازگو می گردد و طول مدت اهمیتی ندارد و تمام اتفاقات سلسله وار روایت می گردد. (آلتون، 1386: 92).

طبق این تقسیم بندی تاریخ روایتی در پوشش داستان به شرح وقایع تاریخی می پردازد و استفاده از عنصر روایت این گونه از تاریخ نگاری را تبدیل به نوعی داستان پردازی نموده است. طبق یکی دیگر از تقسیم بندی ها نوعی از تاریخ نگاری، تاریخ نگاری داستانی است. این روش به نوعی از تاریخ نگاری گفته میشود که نویسنده در آن به جای مطالب مستند تاریخی ترجیح میدهد حوادث را در قالب داستان یا رمان به همراه افسانه یا اسطوره یا سایر نمادهای داستانی بیان کند چرا که این سبک از نگارش به علت روان تر بودن متن و کشش و جاذبه می تواند خواننده را پای کتاب خواندن نشاند و از این طریق بخشی از پیام های تاریخی را منتقل نماید. در این روش نویسندگان ترجیح می دهند به جای پیام های مستقیم به طور غیرمستقیم و یا در قالب ساختارهای دیگری ماجرای تاریخی را بیان کنند. برای مثال کتاب هایی مثل شاهنامه ی فردوسی و سینوهه پزشک فرعون از این قبیل تواریخ هستند. اشرف، 1380: 87.

در این جا، برای این که قدری مستند تر سخن گفته باشیم، نگاهی می اندازیم به چند متن تاریخی معروف در زبان فارسی که تقریبا همگی از

منابع دست اول تاریخ عصر خویش هستند و خواهیم دید که ارتباط تنگاتنگی با خاطره دارند.

یکی از این متون معروف و معتبر «تاریخ بیهقی» نوشته ی مورخ نامدار قرن پنجم هجری، ابوالفضل بیهقی است. صاحب نظران درباره ی وی نوشته اند:

بیهقی در تشخیص زشت و زیبا و عیارگیری در نقل وقایع و اخبار و نیز در تألیف کتاب می گوید: «اخبار گذشته را دو قسم گویند و آن را سه دیگر نشناسند: یا از کسی بباید شنید و یا از کتابی باید خواند» و بعد متذکر می شود که شرط این اعتقاد آن است که، «گوینده ثقه و راستگو باشد و نیز خرد گواهی دهد که آن خبر درست است»(بیهقی، 1376: 38). و خود در تألیف کتاب با دقتی خاص بر این دو مأخذ تکیه کرده است. آن جا که از کتابی نقل می کند، گذشته از آن که به نام و مشخصات آن اشاره دارد، شخصیت نویسنده ی آن را از جهات مختلف بررسی می کند و اگر راوی خبری از کسی میشنود، سخن او را نخست به دقت استماع و بعد نقل می کند و هر دو گروه را به محک راست گویی و بی غرضی و وثوق می آزماید و به تعبیر فقها توثیق می کند و می گوید:

من که این تاریخ پیش گرفته ام، التزام این قدر بکرده ام تا آن چه نویسم، یا از معاینه ی من است یا از سماع درست از مردی ثقه...»(همان: 39).

بزرگ ترین حسن تاریخ بیهقی این است که بیشتر مطالب آن از مشاهدات نویسنده و از یادداشت های دقیق و منظم خود اوست که به روزگار دراز و بادل بستگی بسیار برداشته است و خود از آنها به «تعلیق» تعبیر می کند وی در خدمت بزرگان عصر و در مصاحبت ناموران کشور از سپاهی و دیوانی و در بارگاه ملوک زمان عمر گذارده است و از موقع مساعد خویش در دربار اغتنام فرصت کرده و مشاهد عینی بسیاری حوادث شده است و شغل دبیری که در دیوان رسالت داشته، به وی شایستگی نگارش داده و با دقتی که ذاتی و فطری اوست به ثبت وقایع پرداخته و به سبب امانت و

راستگویی بر حقایق نقش ثبات و دوام زده و با هنرمندی و قدرت هر حادثه را چنان که بوده در نوشته ی خویش منعکس داشته است. عبارت و تعبیرهایی نظیر: «و این همه به دیدار من بود که بوالفضلم» یا «گوینده ی این داستان از دیدار خویش چنین گوید» یا «من که این تاریخ پیش گرفته ام، التزام این قدر بکرده ام تا آن چه نویسم یا از معاینه ی من است...» در کتاب وی کم نیست رک، کرباسچی، 1367: 73-75).

چنان که دیدیم، بیهقی خود نیز همه جا تأکید می کند که نوشته هایش همگی مبتنی بر معاینات و مشاهدات دقیق خودش و یا دیگر شاهدان صادق است.

تاریخ دیگر، کتابی است مهم و شناخته شده در تاریخ مغولان به نام: جهانگشای جوینی» از عطاملک جوینی مورخ قرن هفتم هجری. درباره ی وی که برای تهیه ی اثرش مسافرت های زیادی به همراه سران مغول به اطراف کشورهای آن روز رفته بود نوشته اند:

وی در هریک از این سفرها نه تنها مناطق مختلف را از نزدیک مشاهده می کرد، بلکه باسران، حکمرانان، شاهزادگان و خانان مغول از نزدیک ملاقات می نمود و مواد کتاب تاریخی آتی خویش را به چنگ می آورد. در یکی از مسافرت ها بود که جمعی از دوستان از او خواستند تاریخ مغول را بنویسد و در این انتخاب اشتباه نکرده بودند، زیرا علاء الدین خود ناظر بسیاری حوادث تاریخی بود و به علاوه با اکثر بزرگان، اشراف و سرداران مغول از نزدیک آشنایی داشت. طبیعتا وسایل جمع آوری حکایات و روایات اقوام مغول را از راه شنیده ها و دیده ها و منقولات رجال آن طایفه در دست داشت. بالاخره سخن یاران را پذیرفت و از مجموع آن اطلاعات تاریخی را آراست و آن را در سال 856 به انجام رساند»(قزوینی، 1375: 22).

اهمیت کتاب بیشتر در این است که نویسنده اغلب حوادثی را که نقل کرده، خود شاهد و ناظرش بوده یا از منابع دست اول تدارک دیده است. علاوه

بر خانان، شاهزادگان، سـرداران، علما و فضـلای عصـر و قوم و خویش نویسنده که دربار خوارزمشاهیان و غیره صاحب مشاغلی بوده اند، وجود منابع مهم دیگر مضـبوط در کتابخانه ی الموت اسـماعیلیه نیز از جمله مدارک مهم جهانگشا بوده است. همه ی نویسـندگان تاریخ مغول پس از عطاملک جوینی، کلا یا جزئی از این اثر بهره منـد بوده انـد. همچنین انـد تواریخی نظیر تاریـخ وصاف، تاریـخ کبیر یا جمع التواریخ، تاریخ گزیده، تاریخ بناکتی، روضه الصفا، حبیب السیر و...

میرزا محمدخان قزوینی نیز در باره ی جوینی و اثرش نوشته است:

... از طرفی دیگر، چون ملاحظه نمود که کمتر کسـی را ماننـد او اسـباب این کار آماده و لوازم تحصـیل اطلاع از تاریخ و سـرگذشت اقوام مغول فراهم آمـده است، چه اولا وی مـدت ده سال تمام در اقطار ممالک مغول دائما در سـیر و حرکت بوده است و چنـدین کرت به دیار ماوراءالنهر و ترکسـتان و بلاد اویغور و مغولسـتان تا سـر حد ماچین و اقصای چین سفر کرده و بسیاری از وقایع مهمه را خود به رأی العین مشاهده نموده؛ ثانیا به واسـطه ی علو مکانتی که در خدمت پادشاهان مغول داشـته و دائما با عظما و اشـراف آن قوم محشور بوده، بالطبیعه وسائـل جمع آوری حکایـات و روایات اقوام مغول به واسـطه ی سـماع شـفاهی و از ثقات رجال آن طایفه وی را به نحو اکمل میسـر بوده است. بدین ملاحظات، بالاخره علاءالدین اشارات دوسـتان را امتثال نموده و مشاهدات و مسموعات خود را در قید کتابت آورد»(جوینی، 1375: 10).

انواع خاطره نگاشته های جنگ

اشاره

با توجه به مبانی سه گانه ی نقد و نیز بر اساس دارا بودن یا نبودن ویژگی های یک متن ادبی به لحاظ صوری و محتوایی، خاطره نگاشته های جنگ را به دو دسته ی کلی می توان تقسیم کرد:

1- خاطره نگاشته هایی که ارزش تاریخی و ادبی آنها اندک است

بخشی از خاطرات مکتوب و دست نوشته های رزمندگان، از حیث سلامت

وسـلاست نثر ونگارش، سـست و کـم مایه انـد. همچنین که در برخی خاطرات مشاهده می شود که مطالب و حوادث در جای خود درج نشـده، یا قطعات نگارش یافته جابه جا مطرح گردیده اند. یا در ذکر اسامی مکان ها و اشـخاص و زمان هایی که بنابر دلایل لازم و مسـتند خاطره نویسـی، ذکر آنها واجب است، کـم و کاستی هایی به چشم می آید. یا هیجان و اشتیاق نویسنده در بیان یک مطلب موجب اطالهی آن و بی اهمیت جلوه یافتن مطلب دیگر از دیـد صاحب خاطره – یا ایجاز بخش دیگری از خاطره نوشـته گردیده است؛ بنابراین، به نظر می آید چنین آثاری به جهت ضعف نگارش و عیوبی که برشمرده شد، قابل اعتنا و احتساب در شمار آثار ادبی نباشند. با این که این حکم فقط درباره ی بخشـی از خاطرات و دست نوشته ها و حتی برخی از خاطرات چاپ و منتشرشده صدق می کند، آگاهی نقاد و مصحح این گونه نوشته ها به وضعیت جبهه های جنگ و رزمندگان در نحوه ی اصلاح و قضاوت و تدوین آنها ضرورت دارد.

یکی از دلایـل ضـعف تـألیف در خاطره نگاشـته های جنگ این بوده که میـدان ها و مناطق جنگی، برخلاف محیطهای امن و آرام، کمتر امکـان آن را فراهم می آورده که رزمنـدگان به نگـارش خاطرات خود به هنگام وقوع و حـدوث وقایع بپردازنـد. دیگر آن که محیط و جنگ میدان کارزار و عمل بوده است، نه وصف و نگارش. علاوه بر این، بی اطلاعی از قواعد نگارش و ناآشـنایی با اقسام نثر فارسـی، و افزون بر آن، عـدم تقیـد به چنین شـیوه هـایی و پیروی صـرف از زبان عاطفی و توان شخصـی و انعکاس ساده و بی پیرایه ی وقایع با زبان متعارف، موجب شده است که خاطره نوشته ها عموما باملاکهای شناخته شده ی نثرهای ادبی چندان هم خوان و متناسب نباشند. این ناتوانی قلم و غربت آن در وقـایع یـدرک و لاـیوصف» اصولا از آن روست که درک درست و دریافت واقعیت های جاری جبهه ها، منوط به حضور در میدان های جنگ بوده و جنبه ی حصولی و انتقالی آن از طریق کتابت، بسیار صعب و ناممکن

مینموده است. نکته ی دیگر این که هنوز هم غلبه و تفوق فرهنگ شفاهی و شنیداری بر کتابت، در سرزمین و فرهنگ ما چنان که باید و شاید مجالی برای ممارست افراد در نگارش و انشا و ترویج فرهنگ کتابت در بین آحاد مردم . حتی طبقه ی درس خوانده و باسواد – باقی نگذاشته است. ضمن این که میانگین سطح سواد و توانایی علمی و تحصیلی رزمندگان و تأثیر آن بر شیوهی نگارش آن ها نیز عامل مهمی است که نباید از نظر دور داشته شود.

در کنار این عوامل، خویشتن داری و پرهیز رزمندگان از بیان و کتابت مشاهدات و خاطرات خویش ـ بنابر محظورات اخلاقی و شهرت گریزی و نیز به مصداق این که «هر که را اسرار حق آموختند / مهر کردند و دهانش دوختند» – از یک سو، و نبود برنامه ای مشخص و آیین نامه ای مناسب برای طراحی چهار چوب خاطره نویسی جنگ و توصیه ی آن به رزمندگان و مراجعات پراکنده وغالباً ناشیانه ی مراکز فرهنگی به منظور گردآوری خاطرات شفاهی – که غالبا نیز با پاسخ های مبهم و نادقیق صاحبان خاطره همراه بوده است. از سویی دیگر، خاطره نویسی را بین رزمندگان به صورت امری ذوقی، شخصی و حتی گاه تفننی جلوه گر ساخته است.

در نگاه دیگر، عمده ترین و بارزترین خصوصیتی که در چنین مکتوباتی به نظر می رسد، آن است که نویسندگان و ثبت کنندگان چنین نگاشته هایی، بی هیچ تکلف و رنگ و لعابی، در حد توانایی و فهم و دریافت خود، مشاهدات ومسموعات و مافی الضمیر خویش را به روی کاغذ آورده اند. از این جهت، نثر و نگارش غالب این آثار، ساده، صمیمی و باورپذیر است و به ندرت پیرایه و تصنعی در آنها راه یافته است؛ چنان که در شیوهی بیان خاطره نگاشته ها تا حدودی آزادی، بی قیدی و تساهل دیده میشود.

درنگ و تأمل در خاطره نگاشته ها زاویه ی دید و حساسیت رزمندگان را به رویدادها و حوادث جاری جبهه ها به خوبی نشان می دهد. تشبیهات و توصیفات در این گونه خاطرات، غالبا متأثر از محیط محسوس طبیعی و

مناظری بوده که برای رزمندگان و نگارندگان خاطرات جنگ اهمیت به سزایی داشته است. برای مثال غروب در ذهن رزمندگان یادآور دوستان شهیدشان بوده است. در این قبیل نوشته ها، حتی در شرح مسائل غیر محسوس و درونی، عبارات متکلفانه کمتر مشاهده میشود و ارزش و اهمیت این بخش از خاطره نگاشته ها مدیون مضمون و موضوع و حتی نوع زبان نگارش است.

2- خاطره نگاشته هایی که ارزش ادبی و تاریخی آنها چشمگیر است

این گونه خاطره نگاشته ها، که به علت آگاهی و بهره گیری نویسنده از آرایه های ادبی و چگونگی روایت و پرداخت مستند و درست حادثه و خاطره در شمار آثار ادبی کمال یافته در می گنجند، نسبتا اندک شمار هستند و از جهت تشخص ادبی یا تاریخی، در کلی ترین صورت، با سه عامل شناساننده از یکدیگر تمیز داده می شوند:

شکل قالب

از لحاظ نوع و چگونگی تناسب موضوع و قالب، خاطره نگاشته ها مشتمل بر گونه هایی خاص توانند بود. از باب نمونه نوع ترکیب «خاطره – گزارش»، خاطره نگاری بر اساس تقویم روزشمار، خاطره با تلفیق حسب حال و حدیث نفس، خاطره بر گونه ی ترکیب سیر آفاقی (بیرونی) و انفسی (درونی)، خاطره در قالب تخاطب برای تشفی خاطره، و داستان خاطره را می توان ذکر کرد؛ چنان که کتاب شب های قدر کربلای پنج از ترکیب گزارش به خاطره تألیف یافته یا کتاب اقلیم های دیگر مشتمل بر نوع سفرنامه به گزارش است. نیز از کتاب 675 روز در جبهه یاد باید کرد که به طریق تقویم روزانه فراهم آمده یا جزوه ی دست نوشت «جلوه های رحمت حق جل وعلا» که نمونه ی ترکیب سیر آفاقی و انفسی را نشان می دهد. از این قبیل کتاب ارزشمند حماسه ی هویزه، دست شقایق ها و هفت روز آخر را می توان نام برد که در نمود و قالب داستانی شکل گرفته اند.

موضوع

خاطره نگاشته ها براساس نوع موضوع و با توجه به چگونگی حضور، حساسیت و علاقه مندی های خاطره نگار شامل انواع گوناگون می شود. از این رو، بخشی از خاطرات به سال های اسارت یاشرح و توضیح گزارش گونهی عملیات نقش یگان های هوانیروز و اشتغالات خاطره نگار و چگونگی گذران اوقات در جبهه ارتباط می یابد. از باب نمونه، کتاب شب های قدر کربلای پنج از جهت موضوع به شرح چگونگی حضور، عمل و شهادت سنگرسازان بی سنگر – رانندگان بلدوزر و گریدر (جهاد سازندگی) – در عملیات کربلای پنج مربوط است. کتاب های موصل 3 و رمل های تشنه به شرح مخاطرات و حوادث نویسندگان آنها در دوره ی اسارت می پردازد. نیز کتاب فرمانده ی من معطوف به شرح و بیان خاطرات رزمندگان از فرماندهان و سرداران جبهه های جنگ است. همچنین کتاب خاطرات جانبازان – چنان که از نام آن بر می آید. غالبا به شرح خاطرات رزمندگان جانباز و چگونگی حضور و جراحت برداشتن آنان در جبهه مربوط می شود.

مضمون / محتوا

اگرچه به علامت پیوستگی و درهم تنیدگی مضمون با موضوع، تمایز وانفکاک بین این دو تاحدودی مبهم و ناممکن می نماید، با تأمل در هر خاطره نگاشته نمود و بروز محتوا و مضمون در بطن موضوع امکان پذیر می گردد. به عبارتی، «مضمون» جلوه ی اندرونی خاطره و «موضوع)» صورت بیرونی آن است. از این رو «مضمون» در نمود پیدا و پنهان خود، چون روح و جان در کالبد خاطره جای گرفته و نوع تمایل و کشش و علاقه ی خاطره نگار را در خود نهفته دارد. مضمون خاطره نگاشته ها در اغلب موارد به گونه ای ناخودآگاه و غیرعامدانه منظر دید و ذهن خاطره نگار را بیان می دارد. از باب مثال، کتاب تپه ی برهانی واگوی اوج مظلومیت و عظمت ایثار رزمندگان، به ویژه قهرمانان آن در حادثه ی بزرگ جنگ است و کتاب لحظه های یک پاسدار شوق و صفا و صدق و ایستادگی رزمندگان در برابر دشمن را نشان می دهد.

ص: 187

بـاری، آن چه درباره ی خاطره نگاشـته ها در عرصه ی ادب مقاومت و فرهنگ جبهه می توان گفت این است که این آثار در بستر تاریـخ و ادب و فرهنـگ ایران، در برهه ای بس حساس، درخشان ترین افق ادب و فرهنگ ایران اسـلامی را پدیـدار ساخته انـد. خاطره نگاشـته ها و یادمان ها، که نه در زبان و سخن بل در میدان های خطیر خون و خطر پدید آمده اند، حاصل دریافت عمیق رزمندگان از «آن» صحنه های جنگ و جلوه های مکاشـفه ی آن ها از جبهه ی حق است. از این رو، خاطره نگاشـته ها گنجینه ی بی بـدیل خاطرات انـد یاخود بالفعل، نشان گر چهره ی خوش منظر ادب مقاومت به شـمار می روند یا این که بالقوه جان مایه ی خلق آثار ادبی و تاریخی ایران اسلامی این عهد را در گستره ی ادب مقاومت در خود نهفته دارند.

در ذیـل نمونه ای از خـاطره نگاشـته هایی که با احساس ژرف و نگارش و پرداخت دقیق نویسـنده ی آن فراهم آمـده - به سان یکی از گونه های آثار ادبی کمال یافته به ارائه می شود تا خواننده با دنیای پر مرز و راز ذهنی نویسـنده و محیط جبهه آشنا و مأنوس گردد. (رک، کمری، 1381: 101-112).

تخیل در داستان و تاریخ

از زمان ارسـطو به این سوتلقی غالب از تاریـخ و ادبیات این بود که مرز روشـنی متون تاریخی را از متون ادبی جـدا می کنـد. (1)تاریخ و داسـتان دو مفهوم لزوما متباین هسـتند. در رسالهی بوطیقا ارسطو استدلال می کند که کار آفرینش گران ادبی روایت امور آن گونه که واقعا روی داده انـد نیست. خالق متون ادبی (یا به قول ارسـطو شاعر) برخلاف تاریـخ نویس وظیفه دارد رویـدادها را آن گونه که ممکن است رخ دهند روایت کند. داسـتان نویس با مدد گرفتن از تخیل، روایتی درست می کند که در دنیای واقعی هرگز به آن شـکل معینی که در داستان شرح داده شده حادث نگردیده است اما بالقوه می تواند به انحاء گوناگون در زمان ها و مکان های متعدد روی دهد، متقابلا تاریخ نویس،

1- نک: نقد ادبی، زرین کوب، جلد اول، 1361، صص 288 تا 290 -

نه از راه تخیل بلکه با استناد به شواهد و مدارک به جامانده از رویدادهایی که در گذشته حادث شده است. روایتی از یک رویداد خاص و معین به دست میدهد. فرق روایت ادبی با روایت تاریخی این است که روایت تاریخی واقعی و حادث شده است، اما روایت ادبی تخیلی و ممکن الحدوث است. (پاینده: 1385، 12). در حقیقت در بخش هایی از تاریخ تنها راه ارتباط با گذشته، تخیل است. در شرایطی که در فعلیت تاریخی حضور رخدادها خاتمه می یابد وقایع به صورت «خبر و خاطره» در می آیند. تخیل اولین و بدیهی ترین صورت روبه رو شدن با تاریخ و انعکاس آن با ذهن بشر به شمار می رود. (خیراندیش، 1384: 15). زیبایی رؤیا گونه ی دنیای خیال چون با تاریخ درآمیزد، انگیزه و جذابیت بسیار نیرومندی برای مطالعه ی تاریخ به وجود می آورد. در این زمینه، تاریخ با دو مقوله ی هنر و قصه ارتباط می یابد. (همان: 16). برای مثال داستان رابینسون کروزوئه اثر دانیل دفو(1) نمونه ی جالبی از به کارگیری قوه ی تخیل در ادراک تاریخی است، که به نوبه ی خود بر دانش و بینش تاریخی تأثیر فراوان داشته است. رابینسون کروزوئه، داستان زندگی شخصی است که به سفری دریایی می رود، اما کشتی او دچار طوفان میشود و در هم می شکند. رابینسون پس از تلاش های بسیار نجات می یابد و خود را به جزیره ای می رساند او در جزیره تک و تنها مجبور است کلیه ی وسایل و شرایط لازم برای زندگی خود مثل: لباس، غذا، امنیت، مسکن، سرگرمی و به طور کلی هر چیزی را فراهم سازد. از نظر تاریخ نگاری، اهمیت اثر دفو در آن است که شرایط و نخستین تجربه ها و تلاش های انسانی برای آفرینش تمدن را نشان میدهد. این داستان را می توان از نخستین و مشخص ترین کاربردهای نوین تخیل در تاریخ نگاری دانست زیرا در این مورد به رمان تاریخی بسیار نزدیک است.

1- Daniel Defoe

تفاوت های تاریخ و داستان

علاوه بر این که تاریخ و داستان از نظر فرم و ساختار دو قالب جداگانه با خصوصیات منحصر به خود هستند از نظر محتوا نیز با یکدیگر تفاوت دارند زیرا جهان داستان جهان واقع نیست، بلکه همانند و مشابهی آن است، در حالی که تاریخ عین واقعیت و خود جهان واقع می باشد، نویسنده ی داستان جهانی را می سازد در حالی که مورخ عینیت حوادث جهانی را گزارش می دهد.

به عبارت دیگر داستان نویس خالق است ولی مورخ گزارش گر. در کتاب بوطیقای ارسطو ذیل تفاوت تراژدی و تاریخ آمده است: (1)«کار شاعر این نیست که رخدادهای واقعی را نقل کند، بلکه کار او این است که در آن چیزهایی را روایت کند که بنابر احتمال یاضرورت ممکن بود یا می توانست رخ دهد. شاعر و تاریخ نویس باهم تفاوت دارند نه به آن سبب که یکی به نظم و دیگری به نثر می نویسد (اثر هردوت را می توان به نظم آورد، ولی چه به نظم باشد و چه به نثر همچنان تاریخ باقی می ماند بلکه به این دلیل که تاریخ نویس آن چه را رخ داده نقل می کند، ولی شاعر آن چه را که ممکن بود رخ دهد. به همین سبب شعر به فلسفه نزدیک تر است و از تاریخ برتر است. شعر با حقایق کلی سروکار دارد، ولی تاریخ با وقایع خاص.» (ارسطو، 1386 : 62). داستان نویس اصولا علاقه چندانی به بازنمایی شکل ظاهری واقعیت ندارد و هدف از آفرینش داستان هنری این نیست که عکسی از واقعیت ارائه شود. نویسنده ضمن جذب مفاهیم و تأثیرات برآمده از واقعیت دنیای نامرئی و درونی شخصیت های داستان خود تجربه ها و جهان بینی های آن ها را بازتاب می دهد. مثلا شخصیت هنری استاد ماکان در رمان چشم هایش اثر بزرگ علوی الگوبرداری شده از شخصیت نویسنده به عنوان هنرمندی مبارز است. تاریخ شفاهی و خاطره خاطره و تاریخ شفاهی متکی به زمان، مکان و واقعیت هستند. خاطره و تاریخ شفاهی بدون زمان مشخص، مکان مشخص و راوی مشخص وجود

1- نک: فن شعر ارسطو، (2344) ترجمهی زرین کوب، چاپ دوم

ندارنـد. این راوی چه روایت کننـده ی خاطرات خودش باشـد و چه روایت کننده ی خاطرات دیگران، حتما باید زمان ومکان اتفاقات رخ داده را با دقت شـرح دهـد. حتی در اتفاقات مهم بایـد ساعت حادثه نیز بیان شود. اگر هم راوی ساعت دقیق حادثه را فراموش کرده باشد، باید این مطلب را به صورت تقریبی بیان کند.

ابوتراب خسـروی گفته است: فرق رمان و داسـتان با بقیه ی متون روایی، داشـتن زاویه ی دیـد است. زاویه ی دیـد جزئی نگاریها را جهت میدهـد و مکان و شخصـیت ها را می سازد؛ و از این طریق به مخاطب شـناخت میدهـد. مخاطب هم از طریق همین شخصـیت سازی است که قهرمـان اثر را به گونه ای میشـناسد که انگار در عالم واقعیت از آنها شـناخت دارد، ولی خاطره ممکن است زاویه ی دیـد نداشـته باشد، همان طوری که بسـیاری از متون ممکن است زاویه ی دید نداشته باشند (لطفی، 1377: 39). گاهی اوقات خاطره و تاریخ شفاهی صد در صد متکی به راوی است و گاهی صددرصد متکی به خود اتفاق.

البته بیـان نکته ی دیگری نیز خـالی از لطف نیست و آن این که داسـتان حاصـل دوران مـدرن است و دویست سال سابقه دارد، ولی تاریخ شفاهی و خاطره از داستان نیز جوان تر است و چنین قدمتی ندارد.

خاطره و تاریخ شـفاهی در برابر داسـتان ساختار هنری ضعیفی دارند. در داستان یک ساختار منظم و با هدفی وجود دارد که داستان نویس این عناصر را در کنار هم می چینید. ولی خاطره و تاریخ شفاهی این نظم داستان را ندارند.

داسـتان نویس بر خلاف خاطره نویس و مصاحبه کننده در تاریخ شـفاهی نمی تواند نسـبت به ابتدا و انتهای داسـتانش بی تفاوت باشد، در حالی که در تاریخ شفاهی و خاطره هدف اصلی شناخت واقعی یک ماجراست.

بررسی عناصر مشترک داستان، تاریخ، خاطره و تاریخ شفاهی

روایت

روایت شناسی پژوهشی علمی در روایت و به عبارتی دستور زبان علمی روایت است. کلمه ی روایت و مشتقات آن از گناروس(1) که فعلی یونانی به معنای دانستن» است گرفته شده است. (افخمی، 1382: 2). روایت نه تنها در داستان بلکه در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، پانتومیم، نقاشی، کتاب مصور، خبر و مکالمه حضور دارد. (آسابرگر، 1380: 32). روایت تنها در حوزه ی قصه و ادبیات داستانی مطرح نمی شود بلکه حوزه ی موجودیت روایت ها بسیار گسترده است، حتی در زندگی روزمره نیز همواره روایت هایی جریان دارد و اساس ارتباط انسان ها با یکدیگر بر اساس دریافت های گوناگون از روایت شکل می گیرد. (بهنام، 1389: 132).

روایت پردازی و داستان عمری به قدمت پیدایش انسان دارند، انسان های اولیه هنگامی که خسته از شکار یا براثر ترس از بلایای طبیعی مثل طوفان یا رعد و برق در غاری جمع می شدند، قصه گو شروع به گفتن قصه می کرد و این جریان انتظار قصه بود که با استفاده از روایت چنان انسان اولیه را جذب داستان می نمود که ترس از عوامل طبیعی را از یاد می برد. کنجکاوی و انتظار برای این که «خوب بعد چه خواهد شد؟» باعث می شد تا انسان جریان روایت را تا آخر آن دنبال کند شهرزاد در هزار و یک شب به خوبی توانست از جریان انتظار و روایت پردازی استفاده کند و جان خویش را نجات دهد. در تاریخ نیز مورخ برای بیان حوادث تاریخی دست به داستان پردازی می زند و با استفاده از روایت جریان حوادث را به جلو می برد. برای مثال در تاریخ بیهقی، تاریخ سیستان و دیگر تواریخ مورخ در اکثر موارد جهت بیان تاریخ از روایت پردازی و داستان استفاده می کند.

لوئیس منیک (2)روایت را یکی از راههای درک جریان می داند. (لزکی، 1385:

1- Generous

2- Louis Mink

136 به نقل از منیک) بر طبق نظر منیک داستان نویس و مورخ هر دو برای بیان اهداف خویش از عنصر روایت استفاده می کنند. حتی در ادبیات قدیم ما نیز گاه بین روایت تاریخی با قصه سر مویی بیش فاصله نیست. تواریخ و قصص در بعضی مجموعه های قدیم تاریخ ایران در کنار هم ذکر شده اند: «مجمل التواریخ و القصص» در قرآن کریم از احوال پیامبران و اقوام گذشته که از باب تذکره آمده است، «قصص» خوانده شده است؛ اما همه ی آن ها در نزد عامه ی مسلمین از مقوله ی تاریخ به شمار می رود. در شاهنامه نیز آن چه به عنوان داستان» از گفته ی دهقان یا موبد نقل می شود و گاه در نزد شاعر مفهوم تاریخ دارد. روایات واقعی است. ولتر(1) می گوید: «تاریخ قصه ای است که به عنوان حقیقت روایت می شود، در صورتی که قصه تاریخی است که آن را به عنوان دروغ نقل می کنند. حتی شاید با قدری مبالغه در تبیین این کلام بتوان گفت تاریخ رمانی است که قهرمانانش وجود دارد در صورتی که رمان تاریخی است که قهرمانان آن اشخاص فرضی هستند»(زرین کوب، 1370: 28 به نقل از ولتر)؛ اما کاربرد روایت در تاریخ با داستان اختلاف ظریفی دارد و آن بیان هنر گونه ی روایت در داستان نسبت به تاریخ است. داستان نویس روایت را بابیان ظریف و هنرمندانهی خود می پرورد در حالی که در تاریخ به قول ژرار ژنت(2) «روایت همان کنش گزارشگری است» (احمدی، 1378: 35 به نقل از ژنت). یعنی مورخ صرفا گزارشگر است و به مثابهی داستان نویس قصد بیان هنر گونه ای از مطالب را ندارد. حتی امروزه در نظریه های نقد هرمنوتیکی با توجه به برداشتن مرز تاریخ و داستان، تاریخ نگار در نقش راوی داستان ظاهر می شود، این راوی نه تاریخ را کشف می کند و نه به حقیقت تاریخی دست می یابد، بلکه با ابزار روایت و زبان در قالب تأویل، تاریخ را می سازد و داستانی تاریخی نقل می کند. (حاتمی، 1387: 76). مفهوم تاریخ به عنوان روایت را نخستین بار هایدن وایت(3) آمریکایی

1- Volter

2- Gerard Genette

3- Hayden white

متخصـص در فلسـفه ی تاریـخ مطرح کرد. این بی آن که به طور مشـخص در فرا تاریـخ نمود داشـته باشـد، بیان این انـدیشه است که آثار تاریخی در رونـد بازنمایی منسـجم و منطقی رویـدادها و تحولات پیاپی عموما شـکل روایی به خود می گیرند و درواقع تمامی تبیین های تاریخی بالـذات بلاغی و ادبی هسـتند. در این نظریه متون تاریخی به مثابه ی آثار ادبی هسـتند و تفاوت میان تاریـخ (history) و داستان (story) از میان رفته است. (اسماعیلی، 1387: 4).

حقیقت مانندی

حقیقت مانندی (1) کیفیتی است که در شخصـیت هـا (نگاه شخصـیت ها و اعمال داسـتان وجود دارد و باعث واقعی جلوه کردن آن نزد خواننده می شود. (انوشه: 1376، ذیل حقیقت مانندی).

وقایع داسـتان بایـد طوری بیان گردد که از نظر خواننـده پـذیرفتنی باشـد، اگر چه در داسـتان حوادث آن طور اتفاق نمی افتـد که در زندگی واقعی. بلکه داسـتان سلسله ای از حوادث را که شبیه به حوادث واقعی است، برای ما تصور می کند. یعنی نویسنده باید وقایع را به گونه ای تعریف کند که امکان رویداد آنها در زندگی واقعی احساس گردد و از نظر خواننده باورپذیر باشد.

داسـتان واقع گرا)؛ اما مورخ همیشه خلاقیت خود را براساس گزینش اسـتوار می سازد و حتی در مواردی که جریان زندگی به جا و مناسب به نظر می رسـد، اسـتفاده از آن خود نوعی گزینش به شـمار می آید. حقیقت گویی از شـروط اصـلی تاریخ است، اما مرحوم مطهری این شرط را به زیر سؤال برده و می گوید:

اکثر مورخین اگر نگوییم همه ی آن ها اجیرو در استخدام قدرت های وقت بوده اند و در نتیجه همیشه تاریخ را به نفع قدرتهای وقت نوشته انـد مثلا میرزا مهـدی خان «دره ی نادره» و «جهانگشای نادری» می نویسـد در حالی که خودش وزیر و دبیر نادر است، کسانی که کتب تاریخ صـفویه را نوشته اند، جزء کس و کارهای آنها بوده اند و قهرا این ها تاریخ را طوری می نوشته اند که مطابق میل ارباب هایشان باشد. بنابراین چگونه می شود به این حرفها

1- Verisimilitude

اعتماد کرد؟ علاوه براین تعصبات وطنی و مذهبی و عقاید گوناگون نیز در غربال حوادث تاریخ مؤثر بوده اند، یعنی وقایعی را که اطلاع داشتند با فکرو عقیده شان موافق است نقل می کردند مطهری، 1375: 124). به نظر نگارنده پیرو این بیانات، درست که مورخ هیچ گاه به بیان حوادث وقایعی نمی پردازد که به ضرر او یا حاکمان زمانش باشد، اما در آن چه بیان می کند (حوادثی که به نفع حاکمان زمانش بوده) حقیقت مانندی را رعایت کرده است. یعنی اگر بیهقی یا استرآبادی تاریخ نوشته اند (با فرض چشم پوشی از وقایعی که به ضرر حاکمانشان بوده است ولی در مورد آن چه نوشته اند (وقایق گزینش شده) اصل حقیقت مانندی را بیان کرده اند و در مورد وقایعی که ننوشته اند نمی توان نظر داد که اصل حقیقت مانندی را رعایت نکرده اند. زیرا مادر این جا در مقام مقایسه ی دو قالب تاریخ و داستان سخن می گوییم نه درباره ی حوادثی که مورخ از بیان آن ها چشم پوشی کرده است. بنابراین می توان گفت حقیقت مانندی در تاریخ یک اصل استوار و پایدار است در حالی که در داستان واقع گرا) حوادثی شبیه به حوادث زندگی عادی بیان می گردد که عقل آن را می پذیرد و نویسنده با اندکی تخیل آن را در حد حوادث واقعی نشان میدهد. ارتباط میان داستان واقعیت به آن سادگی که فرض می شود نیست. واقعیت و داستان از آشنایان کهن هستند و هر دو از واژگان لاتین گرفته شده اند. واقعیت(1) از واژه ی (faser) لاتینی آمده و در اصل به معنای ساختن یا انجام دادن است (to make) و داستان یا ادبیات داستانی(2) از واژه ی (finger) گرفته شده است و به معنای ساختن یا شکل دادن (to make or shape) است؛ و هر دو مفهوم در عمل ساختن باهم سهیم اند اما تقدیر آنها در جهان یکسان رقم نخورده است. «واقعیت» مورد تأیید قرارگرفته است و در فرهنگ های لغت و در نوشته ها و گفت وگوها با مفهوم «صحت» و «صداقت» به یک معنا آمده است در حالی که داستان همچون پدیده ای غیرواقعی و ساختگی محسوب شده و

1- Fact

2- Fiction

رابطه ی «واقعیت» و «داستان»، «صحت» و «صداقت» با «جعل» و «ابداع» به آن صورت نیست که خود را در ابتدا نشان میدهد. (میرصادقی، 1387: 116).

رابطه ی غریب داستان و واقعیت را می توان آشکارتر در جای دیگری دید در جایی که هر دو با هم در می آیند و می آمیزند جایی که اسمش را تاریخ گذاشته ایم. واژه ی تاریخ دو معنا و کیفیت در خود ادغام کرده است: واژه ی تاریخ در اصل یونانی آن به معنای پژوهش است که دو معنا را به ذهن می آورد و از طرفی می توان تاریخ را به معنای وقایعی که اتفاق افتاده است به کاربرد و از طرف دیگر روایت هایی است که از این وقایع به جامانده است، یعنی وقایع گذشته و داستان این وقایع (همان:116). به نظر نگارنده تاریخ در معنای دوم داستان وقایع گذشته کاملا مطابق با داستان است و می توان گفت در این جا داستان به نوعی ابزار جهت بیان وقایع تاریخی تبدیل شده است. درواقع مورخ وقایع را در قالب داستان به مخاطب عرضه نموده است و این داستان است که باعث ماندگاری و نامیرایی حوادث تاریخ گردیده است و از طرف دیگر استفاده از قالب داستان برای بیان حوادث تاریخی باعث برانگیختن ذهن و علاقهی مخاطبان جهت شنیدن و خواندن این وقایع شده است. به عبارت دیگر هسته ی تاریخ و ابزار بیانی که باعث ماندگاری آن می شود «داستان» است.

گفت وگو

گفت وگو (1) در داستان یکی از عناصر مهم است. پیرنگ(2) را گسترش می دهد، درون مایه (3)را به نمایش می گذارد، شخصیت ها را معرفی می کند و عمل داستانی را به پیش می برد. (میرصادقی، 1384: 463). امروزه مکالمه یکی از عناصر مهم داستان شمرده می شود وسیله ای است تا داستان نویسان با آن احساسات و اندیشه های شخصیت ها را به صورتی زنده به خواننده منتقل کنند و گوناگونی شخصیت ها از نظر خلق وخو را برای خوانندگان به نمایش گذارند. در تاریخ نیز مکالمه یکی از ابزارهای اساسی جهت پیشبرد اهداف

1- Dialogue

2- plot

3- Theme

و خواسته های مورخ است. اینک به نمونه ای از مکالمه در تاریخ می پردازیم: «خواجه بزرگ روی به حسنک کرد و گفت خواجه چون می باشد و روزگار چگونه می گذراند؟ گفت: جای شکر است. خواجه گفت: دل شکسته نباید داشت که چنین حالها مردان را پیش آید، فرمان برداری باید نمود به هر چه خداوند فرماید که تا جان در تن است امید صد هزار راحت است و فرج است. بوسهل را طاقت برسید گفت: خداوند را کرا کند که با چنین سگ قرمطی که بردار خواهند کرد به فرمان امیرالمؤمنین چنین گفتن؟» بیهقی، 1376: 232).

صحنه پردازی

صحنه پردازی (1) زمان و مکانی که در آن عمل داستانی صورت می گیرد را صحنه می گویند.

میرصادقی، 1384: 449). معمولا نویسندگان کلاسیک داستان خود را با توصیف طلوع و غروب خورشید، باران، طوفان و دیگر صحنه های طبیعی آغاز می کردند، برای این که نشان دهند زمان وقوع داستان چه زمانی بوده است. این صحنه سازی هیچ ارتباطی با متن داستان ندارد و اغلب می توان آن را حذف کرد بدون این که لطمه ای به اصل داستان وارد شود، اما در داستان های جدید صحنه چنان با اصل و محتوای داستان پیوند خورده است که نمی توان آن را حذف کرد و حتی به پیش برد پیرنگ و درون مایه ی داستان نیز کمک کرده است مثلا در بوف کور و تاریک خانه ی هدایت و یا داستان عدل از صادق چوبک چنان صحنه با دیگر عناصر داستان آمیخته است که هرگز نمی توان آن را جدا و یا حذف نمود. در این جا به نمونه ای از صحنه پردازی در «وقتی پلنگ خواب است» اشاره می کنیم. «ترافیک شهر میلان بسیار روان و آرام بود. راننده ای را ندیدم بوق بزند یا سبقت بی مورد بگیرد، اتومبیل ها در یک مسیر حرکت می کردند و راننده با اطمینان خاطر بدون آن که سرعتش را کم کند، از چراغ سبز عبور می کرد. کسی «لایی» نمی کشید. اگر عجله ای هم در کار بود با نهایت صبر انجام می شد» (شاه محمدی، 1391: 454). در تاریخ نیز آن جا که مورخ از ابزار داستان استفاده می کند، صحنه یکی از عناصر مهم به حساب می آید. نمونه ای از صحنه سازی در تاریخ «حسنک پیدا آمد بی بند، جبهای داشت

1- Setting

خبری رنگ با سیاه می زد، خلق گونه، دراعه و ردایی سخت پاکیزه و دستاری نیشابوری مالیده وموزهی میکائیلی نو در پای و موی سر مالیده زیر دستار پوشیده کرده... (تاریخ بیهقی، 1376: 231).

خاطره نویسی نیز بر توصیف استوار است. توصیف در خاطره، شرحی بر یک ویژگی دادن و تصویرسازی و عینیت بخشیدن به آن است. در توصیف خاطره نویسی کاربرد صور خیال کمتر از گونه های دیگر ادبی است.

خاطره نسبت مستقیم و اساسی با واقعیت دارد، لذا باید خاطره دو نفر از یک واقعه شبیه به هم باشد، ولی آن چه رخ میدهد چیزی غیر از این است. علت را می توان در تکنیک جست وجو کرد، توجه به تکنیک در روشن و شفاف شدن خاطره، نقش به سزایی دارد. یکی از این تکنیکها که به واقع نمایی کمک می کند، پرداختن به جزئیات است.

علاوه بر عناصر ساختاری از نظر ماهیت نیز بین خاطره و تاریخ شباهت وجود دارد: 1- خاطرات یک فرد، می تواند یک نوع «تاریخ فردی» به شمار رود: تاریخ و سرگذشت یک فرد از جامعه و یا سرگذشت دوره ای از عمر جامعه، از دریچه ی نگاه یک فرد.

بنابراین، خاطرات فردی، تاریخی است خصوصی و تاریخ، خود خاطراتی است عمومی و جمعی. بازتاب وقایع گذشته در حافظه ی بشری، «تاریخ» را تشکیل می دهد و در حافظه فردی، «خاطرات» را ! تاریخ برای بشر، همچون حافظه است برای یک فرد، که لازمه ی شخصیت اوست.

پس می توان گفت: تاریخ، همان مجموعه خاطرات انسان هاست؛ چنان که برخی از پژوهندگان تاریخ گفته اند. 2- با توجه به نکته ی بالا، درمی یابیم که، تاریخ به معنای مصطلح آن اعم از خاطرات است؛ زیرا شامل همه ی «نشانه های گذشته می شود و حال آن که خاطرات، فقط یک سلسله از «یادگاری گذشته» است. دیگر این که، تاریخ، مسائل مربوط به همه ی دوره های گذشته را شامل

می شود؛ در حالی که خاطرات، بیشتر مربوط به دوره های اخیر است و نیز، خاطرات، تاریخی است از دریچه ی ذهن و حافظه ی شاهدان و بیشتر نشانگر حوادثی است که به نوعی بر روح و جان بیننده تأثیر گذاشته است، اما تاریخ از این جهت هم، اعم است و حتی نشانه های آن بیشتر در خارج از ذهن و روح بینندگان قرار دارد. به علاوه ی این که حتما لازم نیست که وقایع آن بر بیننده، تأثیر چندانی باقی گذاشته باشد. ۳- نتیجه ی دیگری که از مطالب بالا می گیریم، این که، خاطرات می تواند سند و منبع تاریخ باشد و نه خود تاریخ؛ زیرا ـ چنان که گفتیم – خاطرات نگاهی است از یک بعد و از یک دریچه و از یک گوشه نسبت به وقایع. ولی تاریخ، نگاهی است همه جانبه و وسیع از بالا. «خاطرات»، جزو روایات و منقولات است و «علم تاریخ» هم از علوم نقلی و عهده دار بررسی گذشته است. پس هر دو محتوای روایی و خبری دارند و چون مقدمه ی هر تنوع بررسی و نگارش تاریخی، جمع آوری اطلاعات تاریخی» است، خاطرات می تواند بخش مهمی از اطلاعات تاریخی را عرضه کند؛ زیرا برای بایگانی اطلاعات تاریخی، دو مرکز وجود دارد: یکی مرکز انسانی و زنده که «ذهن و حافظه» است و دیگری، مرکز مادی و مرده که «آرشیوها» و مراکز اسناد» هستند. 4- در نزد محققان «علم تاریخ»، نشانه ها و یادگاری های منعکس کننده ی گذشته دو دسته اند: آثار مادی و آثار معنوی. آثار مادی، همچون: بناها، پل ها، مساجد، لباس ها و ابزار و آلات جنگی و آن چه که در موزه ها نگهداری می کنند. آثار معنوی هم چون: کتب و اسناد مکتوب، اشعار، قصه ها و افسانه ها؛ که از اهم موارد نوع دوم، خاطرات و مشاهدات حاضران و شاهدان است.

خاطرات گذشته، نه تنها خود از آثار معنوی و منابع غیر مادی تاریخ، به شمار می رود، بلکه می تواند توصیف کننده و روایتگر آثار و نشانه های مادی گذشته نیز باشد. وقتی که اثری از مکان ها و اشیای قدیمی بر جای نمانده

باشد، می توان آن را از روی شبهات شاهدان عینی، بازسازی و احیا کرد.

5- پیشتر گفتیم که بسیاری از غیر خاطره ها، یا خاطره گونهها، به غلط نام و عنوان «خاطره» گرفته اند. عکس این مطلب نیز صادق است و همین واقعیت، مشکلی به نام «مشکل تفکیک» را برای ما ایجاد کرده است.

اکنون می افزاییم که بسیاری از خاطرات نیز، نام روایت، خبر، شهادت، گزارش، سرگذشت و سفرنامه یافته اند؛ در حالی که واقعا محتوا و خصوصیات خاطرات را دارا هستند.

آری، بخش مهمی از متون و روایات تاریخی، مستقیما خاطره اند و یا مشتمل بر خاطرات؛ یعنی یا خاطرات مؤلف اند و یا مؤلف ناقل و متکی برآنها می باشند، هر چند آنها را به نام «خاطرات» نیاورده باشد (کرباسچی، 1 : 1367(7).

خاطره، زندگی نامه و سفرنامه (تشابهات و تمایزات)

زندگی نامه اثر و نوشته ای است که نویسنده در آن به شرح حال، حوادث و رویدادهای زندگی خویش و یا دیگری می پردازد و در آن چگونگی وقوع حوادث، زمان، مکان، علت رخدادها و... را شرح می دهد. از زندگی نامه در ادبیات فارسی با نام های شرح حال، حسب حال، سیره، مغازی، کتب رجال، تذکره، یادنامه، زندگی نامه و... یاد شده است.

با تعریفی که در فصل اول از خاطره ارائه شد، خاطره نویسی یکی از گونه ها و زیر مجموعه های زندگی نامه است، زیرا مربوط به برهه یا رویدادی خاص از زندگی گذشته ی فرد است که به دلایلی در ذهن صاحب آن، برجسته و ماندنی شده است، بنابراین رابطه ی زندگی نامه و خاطره نگاشته، رابطه ی عموم و خصوص است. در ادبیات فارسی اگر نویسنده ی خاطرات و زندگی نامه ها از ذوق ادبی برخوردار باشد، اثر او به صورت یک نوع ادبی مستقل در می آید که شایسته ی توجه است، مانند کتاب شرح زندگی من از عبدالله مستوفی. (یوسفی، 1380: 362).

تفاوت زندگی نامه و خاطره

خـاطره پدیـده ای است که مربوط و منسوب به خـاطر و ذهن فرد است، یعنی به علت ویژگی های احساسـی و عاطفی و یا دلایل دیگر در ذهن فرد برجسته شده است، حال آن که زندگی نامه تنها مربوط به رویدادهای برجسته در ذهن فرد نیست، بلکه تمام حوادث و رویدادهایی که در زندگی برای فرد رخ داده است را در بر می گیرد.

تفاوت دیگر خاطره بازندگی نامه این است که خاطره مربوط به برهه ای خاص از زندگی فرد است، در حالی که زندگی نامه همان گونه که از اسم آن پیداست، مربوط به همه ی زندگی فرد است.

تفـاوت دیگر این است که ویژگی روایی بودن در خـاطرات آشـکارتر از زنـدگی نـامه است. برای مثـال خاطرات رزمنـدگان در دوران دفاع مقـدس یـا خـاطرات آزادگان، تنها مربوط به دوره ی حضور آنها در جنگ با دوران اسارت آنهاست ویژگی روایی این خاطرات، مهم ترین ویژگی آن ها به شمار می آید و بیشتر شامل رخدادهایی است که در ذهن راویان، برجسته مانده و یا مهم تر بوده است.

زندگی نامه به دلیل وسـعت زیاد مطالب و رویدادها، جلوگیری از خستگی وملال خواننده و حتی فراموشی جزییات برخی حوادث در گذر زمان یا نبودن منبع موثق برای بیان جزییات رویـدادها (در زندگی نامه هایی که به وسـیله ی فرد دیگری نوشـته شده است)؛ بیشتر حالت و قالب گزارش گونه به خود می گیرد، درصورتی که در خاطره نگاشته ها جزییات بیشتر و دقیق تر بیان می شود. شخصیت پردازی در خاطره نوشته ها مشخص تر و متمایزتر است و به رویدادها کامل تر پرداخته می شود.

سفرنامه و خاطره

سفرنامه در حقیقت نوعی گزارش سفر است و بیشتر از توضیحاتی درباره ی اصل سفر ومطالعات مسافر به وجود آمده که حاوی خاطرات

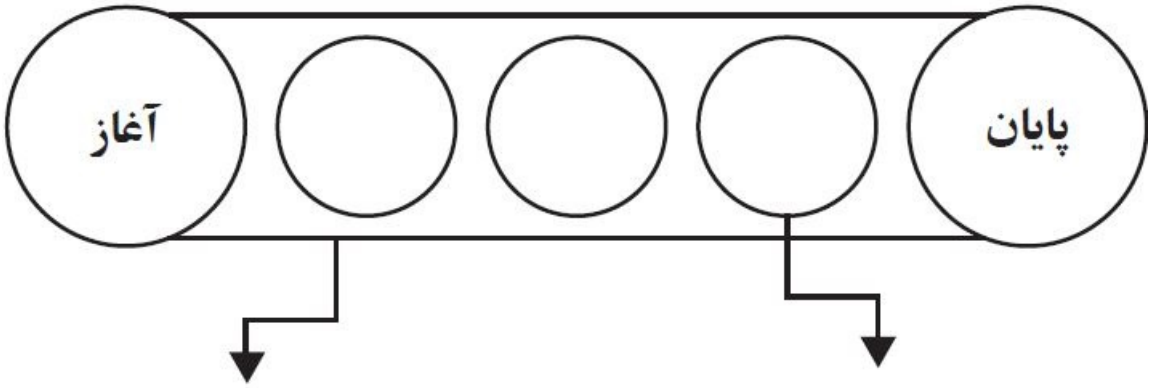
نویسنده نیز هست؛ مانند سفرنامه ی ناصر خسرو، سفرنامه ی شاردن، خسی در میقات، سفرنامه ی مارکوپولو، ابن بطوطه و...

سفرنامه شرح گزارش یک سفر است که با زبانی ساده و پویا بیان می گردد. (رزمجو، 1370: 19). در سفرنامه مانند داستان کوتاه مقدمه چینی، پیرنگ، نقطه ی اوج، گره گشایی و اکشن داستانی نداریم. سفرنامه برعکس داستان یک کلان روایت ساده است که از نقطه ای آغازشده دارای پیکرهای درهم آمیخته از توصیف، صحنه سازی و گزارش است و در انتها نیز به نقطه ای ختم می گردد. نویسنده ی سفرنامه اغلب در میان شرح دیده های خود واقعه یا حکایتی (نه با پرداخت داستان کوتاه و قواعد مربوط به آن می آورد که فاقد پیرنگ قوی و موضوع است. این حکایات در میان شرح گزارش دیده های سفرنامه بر جذابیت آن می افزاید. مثلا ناصرخسرو در میان سفرنامه ی خویش گاه واقعه ای می آورد که خالی از لذت نیست. «دوازدهم محرم سال 438 از قزوین برفتم به راه بیل و قپان که روستاق قزوین است، و از آن جا به دهی که خرزویل خوانند، من و برادرم و غلامکی هندو که با ما بود وارد شدیم. زادی اندک داشتیم. برادرم به دیه دررفت تا چیزی از بقال بخرد. یکی گفت: «چه می خواهی؟ بقال منم» گفت: «هر چه باشد ما را شاید، که غریبیم و برگذر» و چندان که از ماکولات بر شمرد، گفت: «ندارم». بعد از آن هر کسی از این نوع سخن گفتی، گفتمی: «بقال خرزویل است».» (ناصرخسرو،1354: 6). از این نمونه حکایات در سفرنامه ی ناصرخسرو فراوان دیده میشود.

ص: 202

بنابراین، سفرنامه یک متن گزارشی است که دارای آغاز و پایانی است و گاهی نیز درون آن حکایت یا واقعه ای با پیرنگ ضعیف می آید.

شکل 4 ساختار سفرنامه را نشان میدهد.



خرده روایت (حکایت) شرح دیده ها همراه با توصیف مأخذ: مطالعات نگارندگان زمان در سفرنامه در مقابل داستان، از نوع زمان تقویمی است. زیرا نویسنده ی سفرنامه خود به وضوح برای گفته های خود زمان و تاریخ می آورد. در حالی که زمان در داستان نامحدود است. ناصر خسرو همیشه زمان را در سفرنامه ی خود درج کرده است. «روز آدینه هشتم ذی القعده از آن جا به دامغان رفتم. غرهی ذی الحجه سنهی سبع وثلاثین واربعمائه...». (ناصرخسرو، 1354: 4). ناصرالدین شاه نیز برای شرح گزارشات خویش زمان آن را در نظر دارد. «روز دوشنبه پنجم شهر شعبان، صبح زود...». (سفرنامه ی دوم خراسان: 4).

در سفرنامه ها با دو شیوه روبه رو هستیم؛ یک نوع سفرنامه این است که هرکس هرچه را در روز با آن برخورد کرده است مانند یک گزارش منعکس می کند که در حقیقت این نوع سفرنامه، یک گزارش سیاحتی است. بیشتر سفرنامه هایی که نتیجه ی سفرها و بازدیدهای علمی از کشورها، دانشگاه ها، مدارس، مؤسسات صنعتی، مراکز هنری (موزه، تئاتر و...) است، چنین ویژگی هایی دارند.

نوع دوم سفرنامه آن است که پس از سفر آن چه که در ذهن برجسته

مانده، ذکر می شود و با این تعریف سفرنامه درواقع «خاطرات سفر» است. بیشتر سفرنامه های برجسته ی تاریخی و ادبی چنین ساختاری دارند مانند سفرنامه ی مارکوپولو.

از آن جایی که سفرنامه ها حاوی خاطرات هستند، بنابراین در زمره ی ادبیات خاطره نویسی جای می گیرند.

در سفرنامه نیز آمیزش توصیف جزئیات و احساسات شخصیت ها فضایی زیبا ایجاد کرده است. بنگریم به صحنه هایی از سفرنامه های فارسی: «چون به آنجا رسیدیم از برهنگی و عاجزی به دیوانگان مانند بودیم و سه ماه بود که موی سر باز نکرده بودیم؛ و می خواستم که در گرمابه روم باشد که گرم شوم که هوا سرد بود و جامه نبود و من و برادرم هر یک به لنگی کهنه پوشیده بودیم و پلاس پاره ای در پشت بسته از سرما. گفتم اکنون ما را که در حمام گذارد؟ خرجینکی بود که کتاب در آن می نهادم، بفروختم و از بهای آن در مکی چند، سیاه، در کاغذی کردم که به گرمابه بان دهم باشد که ما را دمکی زیادت تر در گرمابه بگذارد، که شوخ از خود باز کنیم چون آن در مکها پیش او نهادم در ما نگریست. پنداشت که ما دیوانه ایم. گفت: بروید که هم اکنون مردمان از گرما به بیرون می آیند و نگذاشت که ما به گرمابه درروییم. از آن جا با خجالت بیرون آمدیم و به شتاب برفتیم. کودکان بر در گرمابه بازی می کردند پنداشتند که ما دیوانگانیم در پی ما افتادند و سنگ می انداختند.» (سفرنامه ی ناصرخسرو، 1354 : 154). در سفرنامه ی دوم خراسان نوشته ی ناصرالدین شاه با صحنه سازی و توصیف به خوبی جزئیات صحنه را به تصویر کشیده است.

روز دوشنبه پنجم شهر شعبان، صبح زود رخت پوشیده و کاغذ زیادی خوانده و نوشتم سرم هم درد می کرد. بعد رفتم به تالار سلام. شش ساعت به غروب مانده، بنژامین ایلچی آمریکا در تالار موزه به حضور آمده، شخص کوتاه قدیست، ریش را می تراشد، سبیل کمی دارد، لباس ساده پوشیده بود، شبه به ناظم الدوله است.» (ناصرالدین شاه، 1363 : 4). در جایی دیگر از این سفرنامه آمده است: «دره ی کوچکی بود پیاده شده، هر چه نگاه کردم شکاری ندیدم.

نگو که یک ناو کوچکی بود چهار قوچ زیر ناو خوابیده بودند در بیست قدمی ما و همین که ما را دیدند، گریخته از دامنه ی کوهی بالا رفتند. تفنگ میرزا محمـد خان پیش خـدمت را گرفته انداختم با گلوله ی اول یک قوچ هفت ساله جابه جا خوابید. سه قوچ دیگر گریخته تا به قله رسـیدند. یکی دیگر هم نزدیک بود غایب شود و تنها کفلش پیـدا بود که چنـد گلوله انداختم یکی به عقبش خورده جابه جا افتاد.» (همان: 8). ناصرخسـرو در توصـیف طبیعت می گوید: «به صـحرایی رسـیدیم که همه نرگس بود شکفته چنانکه تمامت آن صحرا سپید مینمود از بسیاری نرگسها». (ناصرخسرو، 1354: 20). صحنه سازی و توصیف از عناصر مشترک بین داستان و سفرنامه است اما نوع صحنه سازی و توصیف در داستان با سفرنامه متفاوت است.

تفاوت سفرنامه و خاطره

سفرنامه ها حاوی مطالبی درباره ی اصل سـفر، مطالعات مسافر و اطلاعاتی درباره ی زندگی شخصی سفرکننده است که خاطرات سفر از جمله ی آن هـاست. به عبـارت دیگر، سـفرنامه هـا مطـالب دیگری را هم غیر از خاطرات سـفر شامل می شود. به طور مثال در سـفرنامه ناصرخسرو مطالب بسیاری درباره ی توصیف اماکن، شهرها و... وجود دارد که افزون بر خاطرات ناصرخسرو است.

برخلاف خاطره، نویسـنده در سـفرنامه کمتر از خودش سـخن می گوید و بیشتر به دیگران و شرح ماجراها و مکان هایی که دیده است می پردازد. خوانندگان نیز بیشتر چنین انتظاری از نویسنده ی سفرنامه دارند.

در سـفرنامه نویسـنده به قصد خاطره نویسی نمی نویسد، هرچند خاطرات فراوانی هم در آن به چشم می خورد، بلکه بیشتر به منظور انتقال یافته ها و دیده های خود از سفرش به نوشتن می پردازد.

تفاوت دیگر خاطره نگاشته با سفرنامه، این است که بسیاری از خاطرات در بستری به جز بستر سفر شکل می گیرند.

علت اقبال بیشتر به سفرنامه نویسی در برابر خاطره نویسی به این واقعیت برمی گردد که مسافر، صحنه ی تازه ای می بیند، با حوادث جدید برخورد می کند و تجارب تازه و گاهی شگفت انگیز دارد. با دقت و تفکر در محیط تازه، مطالب شنیدنی بسیاری به همراه می آورد که برای خوانندگان جذابیت و تازگی دارد. درگذشته سفرها با خطرها و سختی های غیرقابل باوری همراه بود که تصورش برای مردم مشکل است و این مسأله بر جذابیت سفرنامه های قدیمی می افزاید که این ویژگی ها در خاطره نگاشته ها کم رنگ تر است.

فرهنگ و عادت سفرنامه نویسی نیز قدمت بیشتری داشته و بر این اساس می توان گفت در ایران کمتر به خاطره نویسی توجه شده است.

اتوبیوگرافی (زندگینامه ی خودنگاشت)، یادنامهها، حبسیه ها، شکواییه ها، مقامات، اعتراف نامه ها، منشآت، تراجم احوال و... که حاوی حوادث برجسته ی زندگی و خاطرات نویسندگان آنهاست، از دیگر گونه های ادبیات خاطره نویسی به شمار می آیند (رک، ایروانی، 1386: 79-83). در انتها باید گفت: سفرنامه نگاری ثبت خاطراتی است که در سفر است، اما تمامی خاطرات، سفرنامه نیستند. البته اگر ما خاطره را معنای توصیفی ببخشیم و بگوییم در خویشتن سفر می کنیم و درون را بیان می کنیم؛ درون را پیدا می کنیم و مینویسیم در خاطره نگاری سفر درونی انجام میدهیم. سفر درون باید از بیرون اتفاق بیفتد. سفرنامه نگاری سیری آفاقی دارد، اما در سفر یک مبدأ و مقصدی داریم، در حالی که خاطره این طور نیست، ممکن است شما ثابت باشید و خاطره برایتان اتفاق بیفتد(سنگری، 19 : 1387).

ص: 206

نتایج فصل سوم

در نتایج حاصل شده از فصل دوم فرق بین خاطره و داستان را به طور مفصل بیان نمودیم و در این فصل به بررسی ارتباطات بین خاطره با دیگر قالب های روایی همچون فیلمنامه، سفرنامه و تاریخ پرداختیم و نتایجی حاصل شد که بیان آن دور از لطف نیست.

ارتباط بین تاریخ و خاطره

از نظر زمان روایی می توان گفت تاریخ و خاطره هر دو به بیان وقایعی می پردازند که قبلا حادث شده اند از طرفی می توان بین تاریخ و خاطره نوعی ارتباط ساختاری نیز مشاهده کرد، بدین صورت که خاطره خود گونه ای از تاریخ است و یک سند تاریخی به شمار می آید همان گونه که ما اکنون برای پژوهش درباره ی وقایع تاریخی زمان پهلوی و قاجار به خاطره های نوشته شده در این اعصار مراجعه می نماییم؛ اما آن چه در بین دو ژانر تاریخ و خاطره جدایی و فاصله ایجاد می کند به « محتوا و هدف» دو قالب برمی گردد. هستند خاطره هایی که می توان آنها را در زمره ی تاریخ صرف نامید یا خاطره هایی که اصلا ماهیت تاریخی ندارند ولی در بستر تاریخ جای می گیرند. حوادث تاریخ بیهقی را به تمامی می توان خاطرات بیهقی دانست اما ما امروزه به آنها نه خاطره که تاریخ می گوییم. اسم این کتاب را نیز تاریخ بیهقی نامیده ایم و سؤال اینجاست که اگر اسم این کتاب را خاطرات بیهقی بنامیم چه میشود؟ پس برمی گردیم به ادعای اولیه ی خود که همان افتراق انواع خاطره بر اساس «محتوا و هدف» است. اگر چه تاریخ بیهقی را نیز می توان به گونه ای خاطره های بیهقی نامید اما محتوای تاریخی آنها باعث شده است که این کتاب را تاریخ بیهقی و نه خاطرات وی بنامیم.

در نتایج فصل قبل نیز بیان شد که خاطره های دفاع مقدس را به دلیل این که محتوای خاصی دارند در زمره ی ادبیات پایداری قرار می دهیم در این جا نیز بر حسب محتوای خاطرات بیهقی می توان گفت که این نوشته ها را

می توان در زمره ی تاریـخ نـام نهـاد. یک اصل مهم دیگر نیز در این جا خودنمایی می کنـد و آن این است که گویا مرز بین خاطره بودن یا نبودن یک خاطره ذوق و انگیزه ی نویسنده» است. به زبان ساده تر می توان گفت: هنگامی که نویسنده ی خاطره شرح وقایعی را به قلم می آورد که برای وی ذوق ولدت ایجاد می کند . به طوری که اگر بعدها نیز این خاطرات را بخواند فرح و خوشی به وی دست میدهد. این گونه از نوشته ها را خاطره می نامیم اما آن گاه که خاطره ای باعث شادی و فرح خواننده اش نشود، آن گاه تاریخ و یا چیز دیگری است. از طرفی دیگر فرق بین تاریخ و خاطره این است که نگارنده ی خاطره بیشتر خوشـی هایش را به قلم می آورد، یعنی آن وقایعی را که در اولدت و سر خوشـی ایجاد می کنـد را به قلم می آورد و اگر از وی بپرسـیم که چرا وقایع تلخ را به قلم نمی آورد وی در جواب می گوید که نمی خواهد دوباره به این روزهای ناخوش فکر کنـد، پس می توان گفت خاطره نوعی گلچین وقایع خوب از بد است در حالی که نگارنده ی تاریخ تمام حوادث تلـخ و شـیرین را به قلم می آورد زیرا هـدف وی چیزی جدای از هدف خاطره است. از طرفی نگارنده ی خاطره فقط برای خودش می نویسد و می خواهد به گونه ای حوادث زندگی خود را به زنجیر کشـیده و در آینده با حس نوسـتالژی به آن بنگرد در حالی که نگارنده ی تاریـخ برای جامعه و آینـدگان می نویسـد و قصـد وی متنبه کردن و آگاهی خلق است وی سـرگذشت انسان ها و خود را به قلم می آورد تا آینـدگان را درس عبرت آموزد و برای دیگران می نویسـد در حالی که نگارنده ی خاطره فقط برای خویشـتن می نویسد. البته در این جا باز یک تبصـره به وجود می آید و آن این است که خاطره ها را بسته به محتوای آنها می توان شخصی یا عمومی نامید. گاهی فرد خاطرات خود را برای خود می نویسـد گـاهی برای دیگران. به عنوان مثـال خاطره های موجود از رزمنـدگان دفاع مقـدس را می توان از گروه خاطره هایی نامیـد که وجه عمومیت دارنـد و نگارنـده به این هدف دست به قلم برده تا جلوه های ایثار و شـهادت را به دیگران انتقال دهد پس می توان گفت

چون خاطره های دفاع مقدس دارای بار اخلاقی و مضـمون دفاع از وطن و ایسـتادگی در برابر متجاوزان است به نوعی خاطره های عمومی آمیخته با تاریـخ به شـمار می آینـد، در حالی که خاطره های افراد عادی که به شـرح مسافرتها و یا خوشـی های زندگی آنها می پردازد وجه عمومی نداشـته و تنهـا برای خود فرد ارزشـمند است. همچنین بـاز می توان گفت عامـل مهمی که در تاریـخ بودن یـا نبودن خاطره دخیل است، همان «محتوا و مضـمون» است. به عنوان نمونه خاطره های رزمندگان دفاع مقدس را می توان نوعی سند تاریخی نامید و این امر به دلیـل محتوای این آثـار و ارزشـمندی آنـان در مطالعات تاریخی جنگ تحمیلی است در حالی که خاطره های شخصـی یک فرد عادی از رفتن به کوهسـتان یا سـفرهای دریایی را نمی توان خاطره های تاریخی نامیـد زیرا ارزش تاریخی ندارند پس می توان گفت در مرزبندی بین دو قالب تاریخ و خاطره بسیار باید محتاطانه و بافکر ودقت عمل نمود.

فرق خاطره با سـفرنامه: خاطره و سـفرنامه دارای نوعی همبستگی و خویشاوندی نزدیک هستند. بسیاری از خاطره ها به شرح سفرهای افراد مربوط می شود به گونه ای که می توان گفت خاطره و سفرنامه دو دایره ی متداخل هستند و یکدیگر را می پوشانند. سفرنامه ی ناصر خسرو را چه بنـامیم؟ سـفرنامه یـا خاطره؟ اما نکته ای که در حین پژوهش به آن رسـیدیم این است که بین دو قالب خاطره و سـفرنامه فرق ظریفی وجود دارد و آن این است که سـفرنامه ها شـرح دیده های سفر یک شخص است که به طور آنی (همراه با دیدن) ثبت شده است در حالی که خاطره ثبت وقایع زنـدگی یک فرد بعـد از حادث شدن آن وقایع است؛ یعنی ممکن است فرد اصـلا مسافرتی نیز نکرده باشد اما خاطره هایی را به ثبت رسانده باشد که در محل توقف و زندگی وی حادث شده باشد، در حالی که در سـفرنامه حتما باید سفری انجام شده باشد؛ امـا گـاهی وقایع سـفرنامه شـکل خاطره انگیز به خود می گیرد و این امر آن قـدر با خاطره گره می خورد که کمتر می توان بین آنها جـدایی ایجاد

کرد. پس در وهله ی اول می توان گفت خاطره ممکن است محصول سفر باشد یا نباشد در حالی که سفرنامه همان گونه که از نام آن بر می آید، حتما نیازمند یک سفر است گاه با قالبی تحت عنوان «خاطرات سفر» مواجهیم و این قالب خود همان سفرنامه ای است که راوی در حین سفر به بیان خاطره های آن پرداخته است. شاید اگر به طور دقیق تری در این مبحث غور نماییم به این نکته برسیم که «انگیزه ی فرد» عامل تعیین کننده ی خاطره یا سفرنامه بودن یک نوشته است. در ابتدای مبحث نیز بیان شد که سفر نامه ی ناصر خسرو را می توان نوعی خاطره نامید. خاطره ای که در حین سفر ناصرخسرو از بدخشان تا سوریه را در برگرفته است، اما انگیزه ی ناصرخسرو از آن جا که تغییر و تحول بوده است تا سفری را در پیش گیرد و به رستگاری برسد، بنابراین این انگیزه عامل ایجاد سفرنامه شده است. شاید عاملی تحت عنوان «گشت و گذار و دیدن» نیز عامل ایجاد مرز بین این دو قالب باشد چنانچه ما سفرنامه ی ناصرالدین شاه و سفرنامه ی ابن بطوطه را که بر حسب گشت و گذار شکل گرفته اند، سفرنامه و خاطره می نامیم. پس می توان گفت بین سفرنامه و خاطره با تکیه بر علم منطق رابطهی عموم و خصوص مطلق برقرار است: همهی سفرنامه ها خاطره اند، بعضی سفرنامه ها خاطره نیستند. برخی خاطره ها سفرنامه نیستند. به عبارت ساده تر می توان گفت زیربنای سفرنامه ها را می توان خاطره نامید، مگر غیر از این است که نگارنده ی سفرنامه خاطرات سفر خود را ولو با کمترین فاصله از رخ داد آنها به قلم آورده است؟ پس در سفرنامه ها رنگ خاطره بودگی به چشم می خورد. در حالی که وجود دارند سفرنامه هایی که می توان گفت کمتر جلوه ای خاطره آمیز دارند و بیشتر به حالتی هستند که خواننده فکر می کند هم اکنون در حال اتفاق افتادن هستند و هستند خاطره هایی که حالت سفرنامه ای ندارند یعنی نمی توان آنها را سفرنامه نامید. همان گونه که شاهد تعداد فراوانی از خاطره های غیر سفرنامه ای در ادبیات دفاع مقدس هستیم.

ارتباط و فرق های خاطره و فیلمنامه

فیلم نامه که خود نوعی داستان است از جهات بسیاری با خاطره شباهت و تفاوت دارد. از مشابهت های عمده ی خاطره و فیلمنامه می توان به این موضوع اشاره کرد که در ساختار خاطره و فیلمنامه عناصر سازهای مشترک فراوانی نظیر: راوی – روایت، شخصیت، زمان، مکان و... به چشم می خورد؛ اما فیلم و فیلم نامه بیشتر آثاری نمایشی هستند در حالی که خاطره را می توان یک متن مکتوب دانست. علاوه بر این می توان گفت خیلی از فیلم نامه ها و فیلم ها بر اساس خاطره های افراد شکل گرفته و یا نوشته شده و به نمایش درآمده اند. از عمده تفاوت های فیلم نامه و خاطره می توان به هنری بودن فیلمنامه در برابر خاطره اشاره کرد، خاطره تنها بر حسب زمان شکل می گیرد و به قلم در می آید در حالی که فیلم نامه دارای عناصری فرازمانی و مکانی است. در فیلم و فیلمنامه تخیل وجود دارد در حالی که خاطره فاقد تخیل است؛ اما نکته ای که هم در داستان و هم در فیلمنامه وجود دارد و باعث ارتباط بهتر و صریح تر آنها با خاطره نیز شده این است که بسیاری از خاطرات را می توان تبدیل به داستان یا فیلم نمود. به عنوان مثال خاطره های بازمانده از رزمندگان دفاع مقدس نظیر «دا»، «پایی که جاماند» و... را به راحتی می توان تبدیل به فیلم نامه نمود و به نمایش درآورد.

امروزه با پیشرفت علم سینما و نمایش، شاهد نوعی ارتباط بین دو قالب خاطره و فیلم هستیم و آن بیان خاطره ها به صورت فیلم است. مستند داستانی به عنوان نمونه ی شاخص این ارتباط نشانگر ارتباط دو قالب فیلم نامه و خاطره است. بسیاری از مستند داستانی ها خود گویای خاطره ها و دلاوری های رزمندگان دفاع مقدس است. فیلم نامه ها بسیاری از قسمتهای ساختاری خود را وامدار خاطره ها و بیانات صاحبان آنها هستند. پس می توان گفت علیرغم فاصله ی ساختاری در قالب خاطره و فیلمنامه بازهم در نگاهی عمیق شاهد نوعی ارتباط بین این دو ژانر هستیم. خاطره به عنوان یک قالب پایه ای در اکثر قالب های نام برده ریشه دارد و قالب های نام برده:

تاریخ داستان، سفرنامه و فیلمنامه به صورت های کم و زیاد از این قالب تأثیر گرفته اند و خاطره را می توان زیربنای آنها دانست.

سازه های روایتی تاریخ شفاهی و توانمندی های مصاحبه گر

روایت، تنها شکل پذیرفتنی و سودمند برای انعکاس ساختار زمان گذشته (Huppert, 872 : 1997)، ذاتی تاریخ و وجه مشترک تاریخ و خاطره است. شرح هر رویدادی، خود نوعی روایت و داستان محسوب می گردد. از نظر گالی، جریان تاریخ و جریان روایت تقریبا قالب واحدی دارند (استنفورد، 1384: 166-167؛ استنفورد و دیگران، 1379: 397). قالب روایت در خود تاریخ یافت می شود، اما بیش از یک داستان برای بیان آن وجود دارد .(Dray, 1997 : 775) روایت تاریخی، همواره با تبیین عجین است؛ زیرا «فهم و دریافت تاریخی در چارچوب روایت و با کمک ابزار روایی، ترتیبات آن و ترکیب های آن صورت می گیرد» (استنفورد و دیگران، .(398 :1379 « به رغم این واقعیت که بخش اعظم تاریخ به شکل روایی نوشته نشده است، می توان گفت که تمام تاریخ، به طور کلی، خصلت روایی دارد. پل ریکور اظهار داشته که حتی تاریخ که باید خالی از هیئت روایی باشد . در بند فهم روایی ماست. تاریخ، هم چنان مستلزم توانایی اساسی ما در دنبال کردن روایت است. دلیل این امر، آن است که فهم تاریخی و تعقیب داستان، هر دو به عملیات شناختی واحدی، یعنی راه هایی که به شناخت یک چیز منتهی می شود، نیازمندند.» (استنفورد، 1384: 442).

خاطره و تاریخ، نوعی داستان هستند که روایت می شوند. جیجی رنیر، مورخ هلندی نوشت: «تاریخ، داستان تجارب انسان های فعال در جوامع است». باید توجه کرد که وی تاریخ را داستان قلمداد می کند. خاطره، داستانی فردی از تجربه ای شخصی می باشد. تاریخ، بازنمایی داستان تجربیات انسانی از طریق واسطه های مختلف و به وسیله ی مورخ است. در زندگی نامه، زندگی نامه خودنوشت، خاطره و تاریخ شفاهی، شاهدان زنده

و بازیگران زنده بر روی صحنه، واسطهی بازنمایی هستند. استنفورد، 1384: 154 و .(27 – Raddeker, 2007:26 آشکار است که داستان و تاریخ وجوه مشترک زیادی دارند، اما یکسان نیستند. بسیاری از روایت ها خیالی اند و بنابراین تاریخی نیستند. بسیاری از تاریخ ها مدعی راست بودن هستند اما داستان نیستند. شروع، فاعل، رویدادها، شخصیت ها، صحنه، توالی، طرح، زاویه ی دید، زمان درونی، حقیقت و پایان؛ در تاریخ و داستان با یکدیگر تفاوت دارند (استنفورد، 1384: 155 – 161). شاید این تفاوت ها را، در میان خاطره و تاریخ نیز بتوان تشخیص داد.

در خاطره نیز مانند داستان، خاطره گو و راوی، نقطه ی آغاز است.

روایت و اصل خاطره، بر خود خاطره گومتمرکز است؛ «شخصیت نویسنده، در پیشانی صحنه ی رویداد قرار می گیرد.» (: Tosh), 1999 40. «ممکن است خاطره گو به هر دلیلی، رویداد و داستانی را ابداع کند. جذابیت رویدادها در خاطرات نیز، از نکات مشترک داستان و خاطره می تواند باشد. خاطره، نگاه به گذشته از زاویه دید خاطره گو است و نهایتا این که، خاطره و تاریخ، هر دو ادعای بازنمایی واقعیت و حقیقت را از گذشته دارند، با این توضیح که ادعای تاریخ ممکن است مستندتر باشد.

تاریخ به رغم آن که شکلی از بیشمار اشکال متنوع روایت به شمار می رود، ولی از این نظر که مدعی رابطه ای خاص با حقیقت است، بی نظیر و منحصر به فرد به شمار می آید. به بیان دقیق تر، هدف سازه های روایی و داستانی آن، معطوف بازسازی گذشته ی واقعا موجود است. مهم تر آن که، این همان چیزی است که تاریخ را می سازد و آن را از حکایت و افسانه یا داستان متمایز می سازد.» (استنفورد و دیگران، 1379: 400).

برخی، روایت تاریخ را در قالب خاطره و دورشدن از بازسازی واقعیت گذشته و راه یافتن تخیل، و افسانه پردازی را در آن، به معنای ژانری ادبی دانسته اند (آزبورن، 1387: 18). در حالی که دیگران، خاطره را در هر حال،

موضوعی تاریخی، زیر مجموعه ی تاریخ و از منابع اصلی تاریخ نویسی بر میشمارند. (باباشاهی، 1386: 35).

تاریخ شفاهی یعنی گرد آوری شواهد شفاهی بر اساس مصاحبهی هدفمند و آگاهانه، چه به عنوان گرایشی در تاریخ و چه به عنوان روشی در گرد آوری اطلاعات تاریخی، نیز نوعی روایت است. در تاریخ شفاهی نیز مانند روایت، گزینش رویدادها، نقطه ی آغاز، امر واقع و راوی، دیده می شود؛ اما برخلاف برخی ادعاها (کاموس، 1387: 29)، شاید نتوان پایانی برای تاریخ شفاهی منظور کرد؛ زیرا مصاحبه گر خود به عنوان راوی بعدی تاریخ و واسطه ای جدید در زنجیره ی راویان قرار می گیرد و سیال بودن، تاریخ شفاهی را از روایت و داستان متمایز می سازد. خاطره – که خود نوعی روایت شمرده می شود. هسته ی مرکزی تاریخ شفاهی و مهم ترین دستاورد مصاحبه است. اما نکته ی اساسی این است که، خاطره در خاطره گویی یا خاطره نویسی، تنها یک فاعلیت دارد؛ در حالی که در تاریخ شفاهی، به دلیل حضور مصاحبه گر و طرح پرسش های آگاهانه، فاعلیت دوگانه است و روایت و متن تولید شده، حاصل تعامل و گفتمان مصاحبه گر با مصاحبه شونده است. بدین ترتیب، هم مصاحبه گر و هم مصاحبه شونده، در حکم مورخ هستند.

هسته ی سخت و اولیه در خاطره، نقل یا روایت است. نقلی که تنها یک بار ذکر می گردد و ثبت می شود. در حالی که در طرح تاریخ شفاهی، دخالت زمان، مکان، راوی (مصاحبه شونده) و مصاحبه گر، روایت را به شکل گزارش در می آورد. در گزارش، علت و سبب نهفته است. گزارش، شرحی برای اقامه ی دلیل و برهان است؛ بنابراین با روایت ونقل حادثه تفاوت دارد. البته در خاطره و خاطره نگاری هم ممکن است روایت حادثه و رویداد همراه و هم زمان با گزارش راوی از واقعه و بیان نظرات و دیدگاه های راوی باشد که در این صورت، به تاریخ نزدیک می شود. به رغم همانندی های

خاطره با تاریخ شفاهی خاصه در بحث روایت، فرآورده های تاریخ شفاهی، روایت صرف نیست.

خاطره، برآیند کنش های ذهنی صاحب خاطره بارخدادها و تحولات عینی جامعه است که در ذهن و ضمیر او به صورت ناگفته انباشته شده و هنگام مصاحبه، به صورت یافته ها، برداشتها، تفسیرها و تأملات راوی انباشته می شود. چون خاطره با مسائل اجتماعی آمیخته است، حاوی چشم اندازها و نگرش های تازه ای برای شناخت ابعاد ناپیدای رویدادهای تاریخی است. از این منظر، خاطره با هر هدف و رویکردی روایت شود، چون دریچه ای به سوی تفسیر و شناخت گذشته می گشاید، حائز اهمیت است. در زندگی نامه ی خودنوشت، محتوای اصلی متن به شرح احوال و اعمال صاحب خاطره مربوط است و شرح احوال و رویدادهای بیرونی نسبت به موضوع اصلی جنبه ی فرعی و مکمل پیدا می کند و نقش و عملکرد نویسنده را در مقطع خاص یا دورهی نسبتا کامل زندگی وی نشان میدهد. در حالی که در واقعه نگاری (شکل دوم خاطره نویسی)، دیده ها و شنیده ها (شاهدیاناظر بودن و در عین حال تشریح نقش خود به صورت ضمنی و فرعی با ساختاری نقلی و روایی و گزارش گونه دیده می شود. (کمری، 1383: 60).

در تاریخ شفاهی، پرسشگر یا مصاحبه گر، در روند مصاحبه ای آگاهانه، زوایای خاموش و تاریک زندگی راوی را روشن می سازد و به یاد آوری روایت از زبان راوی یاری می رساند. اشراف و آگاهی مصاحبه گر باید در حدی باشد که راوی را از جعل و بازآفرینی خیالی وقایع، بازدارد.

از سوی دیگر، بعد وفاصله زمانی در خاطره، خاطره نویس را دست خوش وسواس ها و تردیدها و حسابگری های مصلحت اندیشانه می کند. معمولا خاطره هایی که موضوع و محتوایشان با مسائل جاری یا شخصیت ها و افراد زنده و پرکار مرتبط باشد، با ملاحظه و محاسبه منتشر می شوند. این، در تاریخ شفاهی، به ویژه از نوع سیاسی – اجتماعی آن نیز، مشاهده میشود. چه

بسا، مصاحبه گر حتی در مرحله ی تولیـد روایت گرفتار سانسور و حسابگری گردد. سانسور، حذف، تغییر و تبدیل در مرحله ی تولید متن نوشـتاری به شـدت دیـده میشود و مخاطبان و خواننـدگان این متون، همواره بافقـدان بخش هایی حساس از خاطرات راویان بارزسیاسـی- اجتماعی روبه رو هستند.

یکی دیگر از ویژگی هـای خـاطره هـا، روان و جـاری بودن آنهاست؛ یعنی پس از نقل یا مکتوب شـدن به زبان و قلم دیگران، بازنقل و باز روایت شده، امکان زمینهی افزود یا کاسـتهای ناروا را فراهم می آورد و هویت اصـلی آن را دگرگون می کند. همچنین، به ایجاد و گسترش پدیده ی خاطره در خاطره می انجامد. روانی و سیال بودن، جوهره ی یادمان است. (کمری، 1383: 39 سیال بودن تاریخ شفاهی را، باید در ابعاد مختلف نشان داد. اگر ساختار کلامی مصاحبه، در مرحله ی پیاده سازی و تـدوین تغییر یابـد، ممکن است نوعی روایت و قرائت جدید شـکل گیرد. عرضه ی نتیجه ی مصاحبه در اشـکال و انواعی به جز ساختار اسـتاندارد مصاحبه ی تاریخ شـفاهی (به شکل پرسش و پاسـخ)، مانند داسـتان کوتاه و بلند، نمایشـنامه یا به کارگیری در تحقیقی تاریخی، احتمال تغییر، افزود و کاست را در آن افزایش می دهد. مخاطبان و خوانندگان مصاحبه ی تاریخ شفاهی که متن را قرائت می کنند، روایت دیگری از آن پدید می آورند.

برخی معتقدند، خاطره ای که در میان انسان های دیگر مخاطبانی نیابد و یا به تداعی خاطرات دیگر نینجامد، شایسـته است با نام خاطرات خاموش نه مرده، خوانـده شود(کمری، 1383: 39 - 40)؛ امـا نبایـد این دسـته خاطرات را جزو اسـناد تاریخی دانست. خاطراتی که به تـداعی دیگر خاطرات می انجامـد، ارزش اسـنادی و تحقیقی بیشتری دارنـد و نه تنها خود، سـند و شاهـدی برای بازنمایی تاریخ خلق می کنند، بلکه دیگر شواهد (گفتاری و نوشتاری) را نیز به صدا در می آورند. این امر در تاریخ شفاهی شایع تر است و از ویژگی های

منحصر به فرد و فلسفه تاریخ شفاهی، همین به صدا در آوردن و بیرون کشیدن انواع شواهد و اسناد است.

تاریخ، بیان کلی یا طرح کلیات وقایع گذشته و شرح چندوچون آنها از دیدگاهی جامع و مسلط به حوادث و مستند به گواهی های گوناگون و مدارک متعدد و سپس تلفیق همه ی آن ها با رعایت شرایط دقیق تاریخ نگاری و سرانجام نقد و بررسی جزئیات مهم و تأثیرگذار است. حال آن که، خاطره از این حیث جزئی است و فراگستری و در برگیرندگی آن مانند تاریخ نیست. تاریخ، راوی واحد ندارد و حاصل روایت هاو نقل ها و ترکیب مآخذ است. ولی راوی خاطره، تنها یک تن است. (کمری، 1383: 102).

از آن جا که زندگی نامه نویسی بخشی از وقایع نگاری است، از این لحاظ مسائل زندگی نامه نویسان همانند مسائل مورخان است. زندگی نامه نویس باید مدارک، نامه ها، گفته های شهود عینی، یادبودها و حدیث نفس شاعریا نویسنده را تعبیر و درباره ی صحت مدارک و معتمد بودن شهود و غیره حکم کند. درستی و نادرستی روایت و اطمینان از حضور راوی در رویداد، باید به اثبات برسد. وی در ضمن نوشتن زندگی نامه نیز با مسائل مربوط به رعایت حق پیشی و پسی در ارائه ی وقایع، نحوه ی انتخاب و رازداری یا بی پروایی مواجه می شود» (کمری، 1383: p61:75 , 1999 , Tosh) در تاریخ شفاهی، محقق با کمک اسناد مکتوب و دیگر شواهد، روزشمار و ترتیب تاریخی وقایع را تنظیم می کند.

بنابراین، منحصر و محدود کردن جرح و تعدیل و تکمیل خاطره، به خاطرات معاصران هر عهد (کمری، 1383: 103). قابل قبول نیست؛ زیرا حتی با وجود فقدان راوی، دیگر شواهد و منابع خلأ آن را پر می کنند. درست است که راوی خاطره در هر دو شکل خاطره نگاری و تاریخ شفاهی باید خاطرات و روایت های خود را تکمیل یا تصحیح کند، اما در صورت دست نیافتن به نتیجه، این وظیفه برعهده اسناد مکمل و مؤید نهاده می شود.

ص: 217

به گفته ی سرهارد نیکلسون، «زندگی نامه باید تاریخ باشد. بدین معنی که باید دقیق و تصویر شخص درباره ی روزگار خویش باشد. زندگی نامه، باید فرد را با همه ی مراتب خصلت آدمی توصیف کند» (مرادی، 1372: 203). آندره مالرو نیز، شرط اساسی نگارش خاطره را، نمایش انسان در زمینه ی تاریخ، قرار دادن خود در بطن تاریخ، سخن گفتن از خود در کنار سخن گفتن از جهان وتعمیم خصوصیات فردی و شخصی به ابعاد جهان دانسته است.

توانمندی های مصاحبه گر در تاریخ شفاهی

در تاریخ شفاهی، محقق برای دست یابی به پاسخ های دقیق، سؤالات خود را با دقت مطرح می کند و می کوشد از این طریق، خاطرات شخص را درباره ی حوادثی که شاهد آن بوده، مجددا احیا سازد. حافظه ی افراد، گنجینه ای است که با اسناد مکتوب آرشیو برابری می کند و هنر مصاحبه گر، در طرح سؤالات دقیقی است که با بازشنوی تجربه های شخصی فرد، اطلاعات کاملی از منبع خود کسب کند و یافته های نو خود را برای آیندگان به جای بگذارد. در هنگام مصاحبه، به حوادث تاریخی از زوایای دیگری نگریسته می شود و مطالبی رد و بدل می گردد که در هیچ منبع دیگری یافت نمی شود. بدون شک این گونه اطلاعات، بسیار تازه و با ارزش می باشد. اطلاعات شفاهی مطلوب، آن دسته از داده هاست که در سایر منابع نوشتاری یا غیر نوشتاری یافت نمی شود. به عبارت دیگر، هنگامی که محقق به سند مکتوب دسترسی دارد، مراجعه به منابع دیگر تکرار مکررات است. تاریخ شفاهی هنگامی موضوعیت پیدا می کند که منابع اطلاعاتی، ناتوان از ارائه ی خبر باشند.

برای گردآوری اطلاعات شفاهی، برنامه ریزی دقیقی لازم است تا اولا اطلاعات تکراری نباشد؛ ثانیا کاملا مورد نیاز جامعه ی تحقیقاتی باشد. قدم اول در این زمینه، انتخاب شخصیت های مناسب است. تسلط مصاحبه گر بر موضوع مصاحبه، از عوامل مهم موفقیت مصاحبه به شمار می رود؛

بنـابراین انجـام مطالعـات مقـدماتی و طرح سؤالات دقیق، از مراحل مهم هر مصاحبه ی تاریـخ شـفاهی است. مصاحبه گر بایـد با طرح سؤالات سـنجیده، خاطره های دیرین را در ذهن مصاحبه شونـده احیا کنـد و او را تشویق نماید تا در مورد موضوع مورد بحث، به توضـیح بپردازد. مصاحبه گر، بایـد نقش مصاحبه شونـده را در جریانات مورد بحث بشـناسد و پیوند او را با موضوع، طی مصاحبه مشـخص نماید. هرچه قـدر این نقش در تکوین رویـداد مزبور مهم تر باشـد، مصـاحبه، در نگاه مورخان ارزش بیشتری پیـدا خواهـد کرد. هنگامی که پای درگیری های حزبی یا مسائل مورد اختلاف بین چند گروه در میان است، مصاحبه گر، باید با طرف های مخالف و موافق مصاحبه نماید و بدین گونه است که مورخان، از اسناد شفاهی به عنوان مدرکی برای درک رخدادهای گذشته استفاده می کنند نیک نفس، 1383: 4).

تاریخ شـفاهی دفاع مقدس عبارت است از تکنیک، روش و شـیوه ای که با اسـتفاده از وسایل و ابزارهایی مثل ضـبط صوت یا دوربین فیلم برداری و هر گونه وسـیله ی ضبط صدا و تصویر خاطرات و یادمانده های عناصر درگیر در جنگ تحمیلی عراق به ایران با دفاع مقدس را در قالب کلام و روایت شـفاهی و غیر مکتوب ثبت و ضبط می کند. (ماهنامه ی فرهنگی تحلیلی سوره شماره 20 : 36) نباید تاریخ شفاهی با خاطرات شـفاهی مکتوب شده یکسان انگاشته شود. هستی و هویت خاطره (در صورت گفتاری و نوشتاری) به ذهن و زبان راوی وابسته است. خاطره اساسا در فضای مونولوگ پدید می آید و راوی محور است، در حالی که تاریخ شفاهی حاصل فرآیندی است میان حداقل دو نفر مصاحبه کننده و مصاحبه شونده و در فضای دیالوگ پدید می آید.

متن حاصل از این دیالوگ و گفت و شـنود طرفینی و تعاملی است «نه خودگویی و با خود گویی» تاریـخ موضوع محور است در صورتیکه خاطرات معطوف به داشت و پنداشت راوی و صاحب خاطره است.

در روایت تاریخ شفاهی بر خلاف خاطرات شفاهی زندگی نامه خودنوشت

مصاحبه خبری با شخصیت تاریخ ساز، مجموعه ای از روایت های متشابه و متضاد کنار هم قرار می گیرند و سؤالات مصاحبه کننده تنها جنبهی استفهامی ندارد بلکه جنبه ی استنباطی نیز دارد و ما در تاریخ شفاهی علاوه بر نقل روایت تاریخی شاهد نقد، تفسیر، تحلیل و کشف واقعیت هستیم.

بخش عمده ای از اعتبار، جامعیت، و کاربرد پذیری اطلاعات حاصل از مصاحبه ی تاریخ شفاهی، بستگی آشکار به شایستگی ها، تجارب، تسلط، آمادگی های روحی، جسمانی و شناختی مصاحبه گر دارد. متقاب، تجربه نشان داده است که علت عمده نارسایی ها و ضعف های موجود در متون مصاحبه ها، به ضعف مهارتهای ارتباطی مصاحبه گر و بی بهره بودن وی از شناخت درباره ی موضوع مصاحبه با فرد مصاحبه شونده برمی گردد.

با توجه به اهداف و کارکردهای مصاحبه ی تاریخ شفاهی، مهم ترین خصوصیات و قابلیت های یک مصاحبه گر موفق را می توان به شکل زیر، فهرست بندی کرد:

1- شناخت کافی از مصاحبه شونده.

2- آگاهی و تسلط مطلوب درباره ی موضوع مصاحبه.

3- روانی در تکلم (خوش سخنی) 4- تیز بینی، نکته سنجی، کنجکاوی.

5- مهارت های کافی در بهره گیری از ارتباطات کلامی چهارگانه حرف زدن، گوش دادن، نوشتن، خواندن) 6 - استعداد برقراری ارتباط مؤثر بادیگران.

7- دارا بودن ضریب هوشی (IQ) بالاتر از میانگین جامعه.

8- بهره مندی از هوش هیجانی (EQ) مطلوب.

9- صبوری و تحمل.

10- تجربه ی کافی در فن مصاحبه.

11ـ قدرت تفکر و واکنش سریع.

12- عشق و علاقه به کار مصاحبه و موضوع دفاع مقدس.

13 - تقید به اصول اخلاقی.

14- نداشتن خودبینی، تعصب فکری، تکبر، فضل فروشی.

15- بهره مندی از حافظه قوی برای ثبت و بازیابی اطلاعات 16 - فرصت شناسی برای طرح سوالات سنجیده ی جدید بر پایه ی اظهارات مصاحبه شونده.

17 - پرهیز از دخالت دادن دیدگاه های شخصی در فرآیند و موضوعات مصاحبه.

18 - قدرت کنترل و هدایت واکنش های کلامی و غیرکلامی خویش در جریان مصاحبه.

19 - مهارت کافی در استفاده از لوازم صوتی و تصویری.

20 - رازداری و امانت داری. (رک. لطفی، 1377: 38) .

اقدامات مصاحبه گر در تدوین تاریخ شفاهی آزادگان و اسرای دفاع مقدس

مصاحبه گر قبل از انجام مصاحبه باید مقدمه ای مناسب، جذاب، وبرنامه ریزی شده را آماده نماید و به معرفی کامل موقعیت دوطرف، و مناسبت گفت وگو بپردازد همچنین مصاحبه گر با مطرح کردن سؤالات با ترتیب منطقی و پیش بینی شده، امکان یک مصاحبه ی خوب را فراهم می آورد و این مهم جز با گوش دادن کامل و فعال میسر نخواهد شد. مصاحبه گر باید از هرگونه مجادله با مصاحبه شونده پرهیز نماید. همچنین از اظهار نظرشخصی درباره مطالب و رویدادها خودداری کند. در واقع مصاحبه گر با حفظ تمرکز روی رویدادها و حقایق، نه آرزوها، باید در پی تنظیم متنی سنجیده و با کیفیت باشد. مصاحبه گر باید در مرحله ی اول، ابهامات زمانی، ابهامات مکانی و ابهامات شخصیتی مصاحبه را رفع نماید.

در این جا به عنوان نمونه جزییِنگری مصاحبه گر را در مصاحبه نشان میدهیم:

مصاحبه شونده: صبح زود حرکت کردیم. مصاحبه گر : چه ساعتی حرکت کردید؟ من با پیشنهاد او مخالفت کردم. دلایل مخالفت شما چه بودند؟ عملیات شناسایی، خیلی طول کشید. یعنی چقدر طول کشید؟ یکی از معاونان تیپ را مسئول عملیات شناسایی کردم. کدام معاون ؟ نامش چه بود؟ این اشاره به عکس) من هستم. یعنی نفر دوم ایستاده از سمت راست، شما هستید؟ به یک روستا رسیدیم که کسی در آن سکونت نداشت. نام روستا چه بود؟ ماجرای مفصلی دارد. لطفا کمی درباره اش توضیح دهید. این، کل ماجرا بود. ممکن است کمی بیشتر توضیح دهید؟ نام او را به خاطر نمی آورم.

ظاهر شهید برونسی بود. در یک نگاه گذرا به مبحث بررسی باید و نبایدهای تدوین در تاریخ شفاهی می توان به اهمیت نقش تدوین گردر داده های به دست آمده از مصاحبه هایی که در راستای تدوین تاریخ شفاهی انجام می شود، پرداخت. باید دیدگاه و نگاه تدوین گر که در این مقام از جایگاه یک مؤرخ برخوردار است به این سمت کشانده شود که به چه بایسته هایی باید توجه کند و از چه نبایدهایی بر حذر باشد و درکار تدوین از چه معیارها و ابزارهایی استفاده کند. اگر تدوینگر، خود مصاحبه کننده و متولی جمع آوری داده های تاریخ شفاهی جنگ نباشد، کار

او دوچنـدان خواهـد بود؛ به ویژه اگر مصاحبه گر، واقف و مشـرف بر موضوعات و مطالب موردمصاحبه نباشد که این مسـئله در نوع خود نیازمند دقت نظر بیشتر برای فرد و عامل پیدایش مسائلی چون مصـلحت گری هنگام صحبت، خودمحوری و فراموشی است که اگر به این آسـیب ها و مشـکلات توجه نشود، چه بسا تاریـخ شـفاهی به تاریخ سازی مبدل خواهد شد که این امر ماهیت و کار تدوین را مشـکل تر خواهد ساخت.

جایگاه مصاحبه در تاریخ شفاهی

روش اصـلی جمع آوری اطلاعات در رویکرد تاریـخ شـفاهی مصاحبه با شـرکت کننـدگان در رویـدادهای تاریخی و ضـبط این مصاحبه هاست. مصاحبه، در واقع کلیـد طلایی تاریخ شـفاهی است که اگر به خوبی طراحی و اجرا شود، نه تنها اطلاعات معتبر و ارزشـمندی در اختیـار تاریـخ نگـاران قرار میدهـد، بلکه به علت ساختـار گفت و گویی و صـمیمیتی که دارد می توانـد زمینه ساز یک ارتباط اثر بخش با مخاطبان نهایی باشد.

مصاحبه تاریخ شـفاهی، نه تنها در موضوعاتی همچون انقلاب اسـلامی و دوران هشت ساله دفاع مقدس، بلکه برای تدارک و تدوین تاریخ شفاهی در بسیاری موضوعات دیگر کاربرد دارد. بدیهی است که از میان ارکان پنج گانه مصاحبه، مصاحبه گر، مهم ترین نقش را دارد، زیرا وی نه تنها در جایگاه هدایت گر مصاحبه، بلکه به عنوان یک مورخ می تواند آثار ماندگاری از خود بر جای بگذارد.

خودآزمایی فصل سوم

۱. ارتباط دو قالب تاریخ و خاطره چگونه قابل تفسیر است؟ 2. ارتباط دو قالب خاطره و فیلمنامه چیست؟ ۳. عناصر داستانی مشترک قالب های داستان، خاطره و سفرنامه کدامند؟ 4. فرق زندگی نامه و خاطره چیست؟ 5. اقدامات اصلی مصاحبه گر در تاریخ شفاهی کدامند؟

ص: 224

معرفی منابع بیشتر جهت مطالعه:

هرمن، دیوید. (1393)، عناصر بنیادین در نظریه های روایت، ترجمه ی حسین صافی، تهران، نی نیک نفس، شفیقه. (1383)، «درباره ی تاریخ شفاهی»، گنجینهی اسناد، شماره 55، صص: (4-26). نورائی، مرتضی و مهدی ابوالحسنی ترقی. (1389)، «مقایسهی تحلیلی خاطره نگاری با تاریخ شفاهی»، فصلنامه ی گنجینه ی اسناد، سال بیستم، صص: (96- 122). نوبخت، الهام. (1378)، تاریخ و داستان، مجلهی نافه، سال هشتم، مسلسل (97 تا 102)، شماره 39. نگاهی به خاطر منویسی و جایگاه آن در ادبیات داستانی پس از انقلاب، اسفند (1387) کتاب ماه ادبیات وفلسفه، ش23 پیاپی 137، مصاحبه شونده یاحسینی، سیدقاسم مهرور، زکریا؛ « ادبیات داستانی چیست؟ » آبان (1378)، رشد معلم، ش. 2، سال سیزدهم.

مدبری، محمود ونجمه حسینی سروری، (1387)، «از تاریخ روایی تا روایت داستانی»، مجلهی گوهر گویا، شماره 6، صفحات (28-1).

لئونارد بیشاپ، (1383)، درسهایی دربارهی داستان نویسی، ترجمهی محسن سلیمانی، انتشارات سوره ی مهر، تهران

ص: 225

فصل چهارم: خاطره زیر مجموعه ی ادبیات یا تاریخ؟

اشاره

هدف کلی:

پاسخ دادن به این سوال که آیا خاطره در ذیل ادبیات قرار می گیردیاتاریخ است.

هـدف های مرحله ای رفتاری انتظار می رود پس از مطالعه این فصل بتوانید ۱. به نتیجه برسید که خاطره را ادبیات بنامیم یا ذیل تاریخ قرار دهیم .

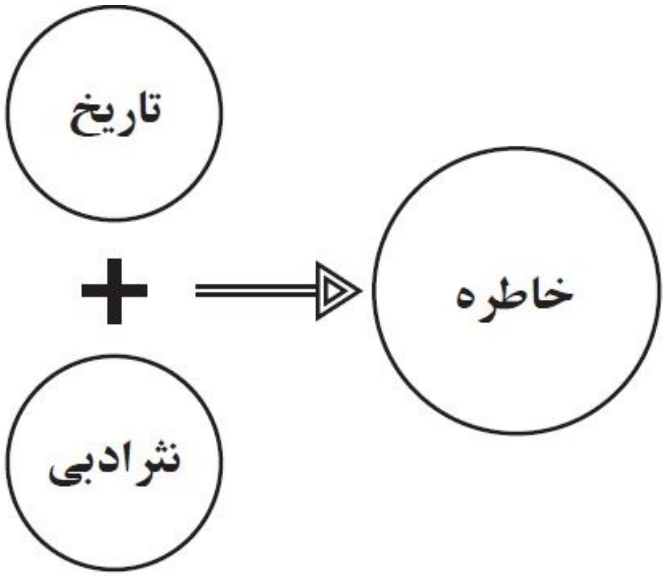
2. شأن ادبی و تاریخی خاطرات جنگ را واکاوی کنید.

۳. ارتباط مقوله ی ادب و خاطره نگاشته های جنگ را تحلیل کنید.

4. خاطرات جنگ را از نظر جایگاه تقسیم بندی کنید.

ص: 227

بر این باوریم که خاطره ها از لحاظ ساختمان، ساختار، قالب موضوع، محتوا و گونه های روایت و نگارش و همچنین انگیزه های نویسنده به ادبیات داستانی نزدیک می شوند. نویسنده ی خاطره همانند خالق داستان در پی انتقال معنایی به مخاطب خویش است. به عنوان نمونه در خاطره نگاشته های دفاع مقدس، نویسنده به دنبال انتقال معنایی (فرهنگ ایثار و شهادت به مخاطب خویش است. بر همین اساس «شماری از خاطره نگاشته ها گونه ای از انواع ادبی محسوب می شوند و مواردی دیگر به لحاظ نسبت و ربط کلی با خصوصیات آثار ادبی، حائز اهمیت تلقی می شوند؛ بنابراین خاطره نگاشته ها در مجموعه ی ادب تاریخی در می گنجند» (کمری، 1373: 18). پس پیرو این بیانات می توان گفت: خاطره و تاریخ دو قالب به هم پیوسته هستند که تفکیک آنها از یکدیگر جدایی ناپذیر است. به عبارت دیگر در خاطره، «تاریخ» نیز وجود دارد و گاه ممکن است علاوه بر تاریخ، «نثر ادبی» نیز همراه آن باشد:



با تکیه بر شکل فوق با دو رویکرد در باره ی خاطره مواجه می شویم: از یک

طرف بایـد خـاطره هـا را از نظر موضوع و مضـمون طبقه بنـدی کرد و از طرف دیگر از لحـاظ ساختـار. با این اوصاف کتابی مثل: «تاریخ بیهقی» از نظر ساختـار خاطره ای تاریخی به حساب می آیـد، اما از لحاظ محتوا می توان آن را یک «نثر ادبی» دانست که به بررسـی وقایع زندگی نویسـنده می پردازد. بر همین اساس می توان گفت مرزبندی بین ادبیات و خاطره به آن آسانی ای که فکر می کنیم نیست. همچنین کتاب «نفثه المصدور» را چه بنامیم؟ از لحاظ مضـمون و حوادث یک «حسب حال» است، اما از نظر موضوع تاریخ است و از این گذشته حالت خاطره نگاری نیز دارد. کتاب دیگر «اسـرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ابی الخیر» است. این کتاب نیز از جهت موضوع بیشتر به زندگی نامه شباهت دارد، اما از حیث قالب بیشتر شبیه به خاطره است. این چند مثال محدود (اما دقیق) به خوبی نشان می دهد که نمی توان بین خاطره و ادبیات و تاریخ مرزی مشخص قائل شد.

از این جهت خاطره نگاشته ها در سه شکل نزدیک به یکدیگر در مجموعه ی ادب فارسی و نیز تاریخ وجود دارد:

در یک صورت غلبهی اطلاعات تاریخی و شـرح حوادث و رخـدادهای موضوع، ممکن است چهره ی اثر را از جهت ادبی فرو پوشاند. به عنوان مثال در «ناسخ التواریخ» میرزا محمدتقی سپهر این گونه است و کفه ی تاریخ نگاری بر ادبیات و خاطره نویسی چربش دارد.

در گونه ی دیگر، بـالعکس گونه ی مـذکور، تفوق نثر و سـبک انشـاء و پرداخت ادبی اثر، به جهت قوت و غنایی که از این نظر دارد، ممکن است ساختار و بنیاد پدیدآوری و درونی اثر را مستور سازد؛ چنان که شگفت می نماید گفته شود از مجموع حکایات گلستان سعدی – که نمونه ی نادر وفخیم نثر و ادب فارسـی به شمار می آید. درواقع براساس خاطرات «شیخ مصلح الدین» و یا در قالب خاطره نگاشته ها پدید آمده است.

در شکل سوم، ترکیب صورت و بافت بیرونی و مفاد درونی اثر در نسبت

ادبی – تاریخی آن چنان در هم تنیـده و عجین در یکدیگر است که برخی آن اثر را در شـمار آثار ادبی و بعضـی تاریخی و در مجموع، اثر ادبی – تاریخی محسوب میدارنـد. به عنوان مثال تاریـخ بیهقی و تاریخ جهانگشای جوینی را می توان از نمونه های این آثار برشـمرد (رک، کمری، 1377: 19-20).

شأن ادبی و تاریخی خاطرات جنگ

تلقی ما از ادبیات و اطلاق وجه ادبی برای خاطره های جنگ نیازمند توضیح و تا حدودی بازنگری است، بدین معنا که کاربرد واژه ی ادب یا ویژگی ادبیات در متن خاطره ها با نظرداشت انگاره های ادب شناسـی مطابقت و هماهنگی کامل نـدارد. اثر ادبی درواقع بر مبنای حس زیباپسـندی، عاطفه، ذوق و تخیل بوجود می آیـد و از طریق تأثیرگـذاری بر احساس مخاطبان، انـدیشه ها را به تکاپو و تأمل وامیـدارد؛ زیرا کاربرد هنری کلام است که سخن (متن) را از مرتبه ی عینی و عادی آن به منزلت ادبی سوق می دهد؛ اما خاطره اساسا بیانگر واقعیت های تجربه شده ی انسان هاست و میدانیم که در نقل واقعیت ها، هرقدر دقت وسواس صورت گیرد، اهمیت اسنادی و اسنادی و اعتبار تاریخی آن هـا فزون تر می شود. به همین دلیـل است که ذکر زمـان ومکـان در نقـل و نگـارش خاطرات ضـرورت دارد و نمی توان آنها را نادیـده انگاشت. از جهت دیگر، خاطرات را می توان در زمره ی آثار ادبی به حساب آورد و این به جهت نظرداشت تأثیرگذاری محتوایی و معنایی متن بر احساسـات و عواطف مخاطبان است. در این صورت ادبیات متن متوجه مفاهیم و مضامینی است که ممکن است خاطره ها از آن برخوردار و حتی سرشار باشند.

وجه دیگر، که به واسـطه ی آن می توانیم خاطرات را در شمار آثار ادبی – در معنای کلان آن قرار دهیم، دیدگاهی سنتی است که تمام آثار مکتوب بشـر را در ذیـل ادبیـات جای می دهـد. دریافت دیگری که از تعبیر ادبیات خاطره نویسـی می توان داشت، این است که ادبیات را معادل هنجار و اسلوب در نظر بگیریم و مقصود ما از آن تشخص و توجه دادن به مجموعه ای از ویژگی هایی باشد که در

شماری از آثار همانند و مشترک –یعنی خاطرات – محقق شده اند وجود دارند.

به نظر من همه ی تلقی هاو تعبیرات یاد شده درباره ی رابطه و نسبت ادبیات و خاطره قابل توجیه و تفسیرند و هر یک از آنها را می توان در جای خود پذیرفت و از آن استفاده کرد.

از نظر علم ادب، در جایی که از ژانر (گونه) های ادبی سخن به میان می آید و نیز در آثار ادبی محض، از خاطره نمی توان سراغ وردی پیدا کرد. در عین حال – از این نظر – شماری از خاطره ها نیز وجود دارند که از نظر ویژگی های صوری و ساختاری متن با نوع آثار ادبی ربط و همانندی هایی می یابند، که این نوع آثار را از دیدگاه علم ادب میتوان در شمار گونه های ادبی یا نیمه ادبی به حساب آورد.

اگر به محتوا، دلالت و موضوع خاطره ها به مثابه جان مایه و باطن آنها – توجه کنیم، در می یابیم که وجه یا ارزش اصلی خاطرات در شأن تاریخی و دلالت موضوعی آن ها نهفته است و به همین علت، خاطرات را در مجموعه ی اسناد و مدارک تاریخی جای می دهند. خاطرات را در مواردی اسناد و مدارک تکمیلی و در مواردی هم، منبع اصلی و مأخذ اول رویداد یا دوره ای تاریخی می شناسیم. به نظر من این بینابینی خاطره ها از حیث تاریخی و ادبی خود موضوع بحث مستقلی است که این جا مجال طرح آنها نیست، منتها به این نکته بسنده می کنیم که جنبه ی تاریخی و معنایی در خاطره ها را باید اصل و بنیاد (جوهر)، و صورت ادبی آنها را فرع (عرض) به حساب آورد و خاطره ها را در ذیل «ادبیات تاریخی» گنجانید.

هرقدر که خصوصیات یا آرایه های مصنوع هنری در کلان – یعنی ادبیات – را در خاطره ها تسری دهیم، از اهمیت و کاربرد تاریخی آن ها کاسته ایم و بالعکس (رک، کمری، 1381: 35 – 45).

در مورد خاطره نویسی دو مکتب در ایران وجود دارد، مکتب اول بر این باور است که خاطره و زیر مجموعه های خاطره نویسی بخشی از ادبیات

است و گونهای ادبی به شمار می آید. استدلال این مکتب آن است که چون خاطره نوشته ها با زبان و ساخت آن سروکار دارند، جزء ادبیات تلقی می شوند. مکتب فکری دیگر بر این باور است که خاطره نویسی زیر مجموعه ی تاریخ است و از آن جا که خاطره یکی از منابع اصلی تاریخ نگاری تلقی می شود، لاجرم زیر مجموعه ی تاریخ به شمار می آید. تا به امروز جمع بندی نهایی در این مورد صورت نگرفته است و هنوز معلوم نیست حق با کدام طرف است.

یاحسینی، 1387: 4). ماخاطره نمی نویسیم که متن ادبی تولید کنیم، خاطره مینویسیم تا واقعه ای تاریخی را روایت کنیم و همین مسئله نشان دهنده ی آن است که خاطره از جنس تاریخ است. با این تفاوت که روایتی زیبا از تاریخ است که بعدها می توان در جایگاه یک متن ادبی بدان نگریست. برای مثال سعدی گلستان می نویسد تا ادبیات خلق کند اما بیهقی اگر چه زیبا نوشته قصد او بیان یک واقعه از ابتدا تا انتها و در حقیقت نگارش تاریخ بوده است لذا به عقیده ی من خاطره زیر مجموعه ی تاریخ است و از این منظر نوعی تاریخ به شمار می آید. (همان: 4). بسیاری از رمان های بزرگ بر اساس خاطرات نویسنده و یا خاطرات شخص دیگری تألیف شده است و هیچ مانعی در این زمینه وجود ندارد اما چون خاطره نویسی زیر مجموعه ی تاریخ است باید واقعیت ها را بازگو نماید رمان سرشار از تخیل است اما در خاطره نویسی تخیل جایی ندارد و خاطره سرشار از واقعیت است. اصلی ترین عنصر داستان تخیل است؛ اما اصلی ترین عنصر تاریخ روایت منطبق بر واقعیت است اگر چه خود این روایت نیز گزارشی از واقعیت و پدیده و نموداری از آن است. (همان: 7).

زندگی نامه ها به دو دسته ی بیوگرافی و اتوبیوگرافی تقسیم می شوند، استفاده از عنصر تخیل در دسته ی اول بیشتر از دسته ی دوم است. زیرا در بیوگرافی معمولا زندگی نامه ی یک فرد توسط دیگری نوشته می شود در حالی که اتوبیوگرافی (خودزندگی نامه نوشت) توسط خود فرد نوشته میشود و عنصر تخیل در آن کاربردی ندارد و بیشتر بر اساس واقعیت است؛

و از آن جـا که خـاطره نوعی اتوبیوگرافی است، می توان نتیجه گرفت که به دلیل اسـتفاده از عنصـر واقعیت به داسـتان های واقع گرا نزدیک است؛ اما بیوگرافی نه داسـتان است و نه تاریـخ. نورالله مرادی در کتاب مرجع شناسـی می نویسد: زندگی نامه نویسـی از تاریخ و داسـتان مستقل است زیرا مورخ به بررسی دوره و عهدی خاص می پردازد و در حین تحقیق در صورت لزوم از زندگی افراد بحث می کند در حالی که زنـدگی نامه نویس در حین بررسـی زندگی فرد از دوره و عهدی خاص نیز بحث می کند. (مرادی، 1374: 203). به نظر من می توانیم چنین بگوییم که مورخ در حین بیان یک واقعه ی تاریخی به بیان وقایع زنـدگی افراد نیز می پردازد، مثلا مؤلف تاریـخ بیهقی در حین تاریخ نگاری به بیان وقایع زنـدگی افراد نیز می پردازد؛ اما زندگی نامه نویس در حالی که به بررسـی زندگی فرد می پردازد از دوره و عهدی خاص نیز بحث می کنـد، یعنی اساس کار مورخ گزارش تاریخ بر مبنای داسـتان و اساس کار زندگی نامه نویس بیان زندگی بر مبنای تاریخ است. در جایی دیگر در کتاب مرجع شناسی درباره ی اختلاف داستان و زندگی نامه آمده است: در زندگی نامه هرچند جزئیات زندگی فرد زاییده ی تخیلات زنـدگی نامه نویس است ولی فرد وجود خارجی دارد در حالی که شخصـیت داسـتان مخلوق نویسـنده است و وجود خارجی ندارد. مرادی، 1374: 203). در انتهـا می توان چنین نتیجه گرفت که خاطره شبیه ترین ژانر به داسـتان است، اما زیر مجموعه ی داسـتان نیست. یعنی در تعریـف ادبیـات داسـتانی خـاطره ذیـل این تعریف قرار نمی گیرد، بلکه به دلیـل عنصـر واقعیـتی که در آن وجود دارد زیر مجموعه تاریخ است. تخیل، درون مایه و موضوع مرز جدایی داستان از خاطره است.

هافمن درباره ی ویژگی های ادبی یک خاطره ی خوب می گوید: خاطره ای که می نویسید قبل از هر چیز باید یک داستان باشد. در ضمن هرچند شکسپیر گفته است: «کلمات غمناک را به کاربر»، اثر نباید آن چنان مملو از گریه و زاری باشد که خواننده بخواهد بعد از خواندنش دست به خودکشی

بزند، درد و رنج می توانند با مهارت تبدیل به عاملی روحیه دهنده و راه گشا شوند.

همچنین هـافمن برای تبـدیل خاطره به اثری جالب می گویـد: برای تبـدیل کردن خاطره تان به اثری جالب، در توصـیفات خود از هر پنج حس استفاده کنید، به طوری که خواننده بتواند صحنه ای که در آن قرار دارد را ببیند، بشنود، ببوید، بچشد و لمس کند. چالشی که در مقابل دارید این است که بتوانید صحنه ی مورد نظرتان را دوباره در ذهن خواننده خلق کنید.

از گفت وگو اسـتفاده کنید ویژگی های ظاهری و درونی شخصـیت ها و کارهایشان را توصـیف کنید. خواننده ای را تصور کنید که از شما، خانواده و محل زندگی تان هیچ نمیداند، فرض کنید که دارید خاطره ی خود را برای چنین انسانی می نویسـید تا از این راه توضـیحات پیش زمینه ای کافی را در اثرتان ایجاد کنید.

موقعیت های متنوعی را برای موضوع خاطرات تان انتخاب کنید تا بتوانید تصویری کامل از رویدادها به نمایش بگذارید، زیرا تأثیرگذارترین خاطره ها درباره ی اتفاقات عادی زندگی است (رک، هافمن، 1389: 35).

بر این باوریم که خاطره بایـد در وهله ی اول تعجب انگیز باشـد و همچنین یا لحظه های وجودی شـخص عجین باشـد، مثلا در خاطرات حاجی سـیاح آمده زمانی که وی به بلژیک سـفر می کند پادشاه بلژیک مایل می شود حاجی سیاح را ببیند، پادشاه بلژیک به حاجی سیاح می گویـد: که شـما از مشـرق زمین آمده اید؛ کشور ما را چگونه می بینید؟ حاج سـیاح هم در پاسخ می گوید که موارد بهداشتی، تعلیم و تربیت کودکان و قواعد اداری و همچنین آزادی هایی که در مملکت تان است، چیزهای خوبی است که شما دارید، در کشورهای آسیایی این ها وجود ندارند و این عیبی بزرگ محسوب می شود، اما شـما یک عیب بزرگ دارید و آن اسـلحه های آتشی است که اختراع کرده اید که به ضرر بشر و انسان است. حاج سیاح ابراز می کند که با بیان این جملات پادشاه

بلژیک ناراحت می شود و رویش را بر می گرداند و او را مرخص می کند. به نظر می رسد بیان این مطالب که همواره نکته سنجی نویسنده ی خاطره را نشان میدهد، این قالب را به ادبیات نزدیک تر می نماید، چه خواننده براثر حس تعلیقی که در روایت وجود دارد به دنبال جذبه ی متن کشیده شده و همواره می خواهد بداند بعد چه اتفاقی می افتد؟ مجموع این عوامل باعث می شود تا خاطره را با تکیه بر ساختار روایی آن، قالبی نزدیک به ادبیات بدانیم.

درواقع یکی از مهمترین ویژگی های قالب خاطره، وجود «روایت داستانی» و پررنگ بودن آن در کنار «روایت تاریخی» است. واقع گرایی، پای بندی به اصول مستند نگاری، شخصیت پردازی، جزئی نگری در فضاسازی ها، انتخاب زاویه ی دید مناسب جهت روایت، ارزش ادبی و استحکام نگارش، نثر روان و جذاب توأم با وفاداری به لحن راوی، رعایت اصول نگارش، دیالوگ مؤثر باشخصیت ها و مؤثر در انتقال مفاهیم، گزینش درست اطلاعات و پرهیز از اطناب و حجیم سازی بی مورد، چینش مناسب و انسجام در طرح کلی و پیرنگ و شروع و پایان مناسب از ویژگی های ساختاری قالب خاطره است که در ادبیات نیز به چشم می خورد اما بیان نکته ای در این جا خالی از لطف نیست و آن این است که، برخی از محققان وجود روایت داستانی را در کتاب های خاطره برنمی تابند و خاطرات را صرف محمل اطلاعات تاریخی میدانند و نگران اند که خاطره نگار خیال پردازی خود را همچون رمان نویس به اثر منتقل کند، ولی باید به این نکته توجه داشت که اولا خاستگاه اولیه ی «روایت داستانی» خاطرات بوده و از آن به رمان نویسی منتقل شده است، ثانیه ذات خاطرات بر مصلحت اندیشی و تقلب واقعیت استوار است خواهی نخواهی این ویژگی در همه ی گونه های خاطرات وجود دارد، اما خاطره نگار باید تلاش کند که در عین آن که اثری خواندنی و تأثیرگذار خلق می کند از تقلب و خیال پردازی در اثر خود را دور نگه دارد.

اما با وجود این که منتهای درجه ی ادبیت یک متن را در عنصر تخیل

آن می دانیم، ولی در قالب خاطره استفاده از این عنصر مجاز نیست بلکه به مثابه ی سمی مهلک است؛ زیرا خاطره نویس برخلاف رمان نویس در پی انعکاس واقعیت و نه تخیل است. به عبارت ساده تر رمان نویس خالق است و خاطره نویس گزارش گر. رمان نویس درصدد خلق است و می خواهد با تکیه بر تخیل واقعیت اثری هنری ایجاد کند در حالی که خاطره نویس در پی آن است تا با برگشت به عقب اتفاقاتی را روایت نماید که قبلا از سر گذرانده است، پس نمی تواند در این گزارش از تخیل بهره بگیرد و بیشتر به واقعیت تکیه می نماید (میرعلی، 1392: 69-73).

در خاطره های مربوط به حوزه ی دفاع مقدس به دلیل منحصر بودن این خاطره ها به وقایعی خاص، شاهد پیوند مشترک ادبیات و تاریخ هستیم؛ البته ویژگی زبانی ادبیات با تاریخ متفاوت است، زبان دارای دویژگی رهنمودی و تبیینی است، آن جا که اطلاع می دهد و اخبار و حوادث را ذکر می کند، جنبه ی رهنمود و حالت گزارشی دارد، اما زبان در تفهیم احساسات و بیان حالات، ویژگی تبیینی پیدا می کند. خاطرات مربوط به دفاع مقدس و شهادت هر دویژگی زبان را دارند؛ اما در خاطره نویسی، ویژگی تبیینی زبان غالب است و خاطره نویس به گونه ای می نویسد که از لحاظ ادبی برجستگی هایی دارد:

از جمله ادبی بودن نوع خاطره 1- وجود مضامین عرفانی و حماسی در خاطرات دفاع مقدس 2-وجود مضامین غیر حسی مثل شهادت، ایثار، مفهوم جهاد و...

3- کاربردهای مجاز در خاطرات شهدا. علاوه بر این برخی از خاطره نویس ها که بر ادبیات تسلط دارند، خاطرات خود را با آرایه های ادبی صیقل می دهند تاکلام دل نشین تر شود و ساختاری ماندگار برای نوشته هایشان باشد. بن مایه های ادبی نگاری در این نوشته ها مهم ترین رکن ساختاری آنهاست که در این گونه خاطرات، اول سبک و سیاق نوشتار جلب توجه می کند و سپس موضوع و مضمون آنها به مذاق مخاطب خوش

می نشیند و این گونه نوشته ها هم از نظر تاریخی و هم از نظر ادبی دارای اهمیت هستند. از عناصر دیگری که باعث نزدیکی خاطرات دفاع مقدس به ادبیات گردیده است، می توان به «جزئی نگری» در این آثار اشاره کرد. بیان جزئیات در خاطره به واقعیت نمایی و قبول کردن مخاطب هم کمک می کند. همچنین یکی دیگر از جنبه های ادبی در این خاطرات «تدوین ساختاری خاطره» است. گاهی این تدوین برهم زدن روایت خطی زمان است، یعنی قسمتی از واقعه را زودتر یا دیرتر از موعد تعریف کنند، یا ممکن است نویسنده از عنصر «حذف» در روند بیان خاطره استفاده کند و جریانات بی اهمیت واقعه را حذف کند و تأثیرگذاری اثر بر مخاطب را افزایش دهد.

علاوه بر موارد ذکرشده، ازنظر زبانی نیز خاطره نگاشته های دفاع مقدس دارای ارزش های ساختاری فراوانی است که این آثار را به داستان نزدیک نموده است. از موارد مؤثر در زبان این خاطرات می توان به موارد زیر اشاره کرد:

1) شفافیت زبانی: نویسندگان خاطرات دفاع مقدس برای بیان خاطره ی خویش کلمات و جملات شفاف و ساده ای به کار برده اند و از به کار بردن کلمات تخصصی و غیرتخصصی خودداری نموده اند به طوری که این سادگی و شفافیت با لحن و نثر شخصیت های خاطره نیز در تعامل است:

2) حس برانگیزی: آن چه در خاطرات دفاع مقدس بر سایر ویژگی ها چربش دارد، ایجاد حس در مخاطب است. این خاطره ها چنان با شور و حال آمیخته اند که تأثیر شگرفی بر روی مخاطب دارند و این ویژگی از ترکیب دو عنصر زبان و لحن در این آثار حاصل می شود.

3) ایجاز: یکی از ابزارهای زبانی مؤثر در خاطره نوشته های دفاع مقدس استفاده از ایجاز و دوری از زیاده گویی و روده درازی است. بر این باوریم که استفاده از جملات طولانی و کاربرد عبارات ناآشنا علاوه بر بی ارزش شدن نوشته، دل زدگی مخاطب را نیز به دنبال دارد، به همین دلیل در خاطره های دفاع مقدس آن چه باعث جذب مخاطب و روانی نوشته شده، کاربست عنصر

ایجاز و دوری گزیدن از اطناب است (رک، همان: 79-85).

پس می توان گفت: در خـاطره می توان از عناصـر داسـتانی بهره گرفت که در این صورت نوع ادبی به حسـاب می آیـد و به عنوان خاطره ی داسـتانی زندگی نامه ی داستانی یا رمان مستند تاریخی شکل می گیرد. وجه اشتراک خاطره و داستان یکی نزدیکی با رویدادهای اجتماعی و تاریخی و دیگر در قالبی است که این دو اثر در آن ایجاد می شود که احتمال خلق زندگی نامه وخاطره در قالب داستان و داستان در قالب خـاطره و زنـدگی نـامه و یـا ترکیب هر دو بـا هم هست و آن جایی که این دو قالب (داسـتان و خاطره) ساختارشان برگرفته از آداب ورسوم فرهنگی خودی و باورهـای جمعی و متجـانس بـا موضوع و مـاده ی آن یعنی دفاع مقـدس باشـد. این تجانس و همگرایی با موضوع، زبان، سبک، شکل، زاویه ی دید، نحوه ی پرداخت و بقیهی شناسه هایی که رمان و داستان را به وجود می آورد، به خلق زندگی نامه ی داستانی و یا رمان مستند میشود که هم رنگ و مقبول خودی خواهد شد.

ارتباط مقوله ی ادب و خاطره نگاشته های جنگ

اگرچه پیشتر درباره ی نسـبت و ربط ویژگی های ادبی در خاطره نگاشـته ها پراکنـده به نکاتی چنـد اشاره شد، اما این که چرا و چگونه می توان خاطره نگاشته های جنگ را در مجموعه ی یکی از مقوله های ادبی به شمار آورد، به بررسی دیگری نیازمند است.

معمولا هر اثر پدیده ی ـ ادبی، پیش از آن که وجود و ظهور پیدا کند، در ذهن و اندیشه ی خالق خویش به طور ابتدایی شکل می گیرد. آن گاه این شکل اولی در جریان تدریجی پیدایی و تکامل خود، مرحله به مرحله و جزء به جزء به سمت بیان موضوع موردنظر صانع و هنرمند سوق داده و در نهایت به صورت اثری هنری عرضه و ارائه می شود. تفاوت و تمایز بین «هنر» و «صنعت و حرفه» - در پدید آوری اثر - در این قسمت است که هنرمند، برخلاف صاحب فن و صناعت، به صرف کاربست دانستنیهای قابل انتقال شناخته شده ی خویش

به خلق اثر یـا مصـنوع دست نمی یـازد، بلکه برخورداری از قابلیت دریافت «آن» که در ذات و کنه وجودی هنرمنـد نهفته است، وی را به تصویر و ترسیم نادیدنیها هدایت می کند.

بنـابراین هر مقوله ی هنری و نیز ادبی ـ واجـد دوجه و خصـلت است: اول، ویژگی هـای صوری (ساختمـانی بیرونی) که غالبا در واژگان، قالب، سـبک و آرایه های بیانی، نوع و... نمود و ظهور می یابد، و دوم، درون مایه های شـهودی، معرفتی و ایمانی. اصل و مبنادر خلق هر اثر هنری منوط به نوع و چگونگی ربط و آمیزش این دو عامل در شـکل بایسته ی آن است. بدین جهت، از طریق تحلیل ساختار درونی هر اثر ادبی و هنری میتوان به نوع نگرش، جهان بینی و دل مشـغولیها و منظر مشاهدات خالق اثر دست یافت. حال اگر با توسل به شـیوه های متعارف شناخت آثار ادبی از قبیل سبک، قالب، زبان و آرایه های بیانی (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه) به خاطره نگاشته های جنگ بنگریم و این آثار را با در نظر گرفتن موازین شـناخت ادبی بسنجیم، در می یابیم که شماری از این آثار از جهت آرایه های ویژگی هایی که معمولا هر متن و اثر ادبی واجد آن است، کم رنگ و اندک مایه می نماید. با این همه، نمی توان خاطره نگاشـته ها را یک سـره از وجود نشانه های پیـدا و پنهـان یـک اثر ادبی، بیگـانه و تهی دانست. این نکته قابـل توجه است که چرا در فضـای کلی و اجمـالی خاطرات جنگ. بی آن که پدیدآورندگان و نویسندگان این آثار در خلق آن، علم وعمد و نگرش ادبی داشته باشند – روح و رایحه ی آثار ادبی – ادبیت – تموج دارد.

در نگره هـای گوناگون ادبی، موازین و ویژگی هایی برای «ادبی بودن» یا « ادبی نبودن» آثار ادبی برشـمرده انـد. آن گونه که برداشت و تلقی عـام نشان میدهـد، در نقـد و بررسـی های ادبی و فرهنگی ایرانی، رویکرد آثار هنری به درون مایه ها– هـدف های ایمانی- اخلاقی، ارزش های دینی، تعلیمی،.... وحتی رجحان درون مایه ها بر وجوه زیباشناختی است و این یکی از مسائل

بسیار مهم و پرماجرا در تطبیق مبانی نظری، ادبی و هنری غرب با شرق است؛ به این معنا که در غرب، رویکرد آثار هنری به وجوه زیبایی شناسانه ی بیرونی معطوف است و در شرق، به درون مایه ها و مبانی معرفتی و ایمانی. از همین روی، در آثار هنری – ادبی غرب در گستره ی ادب مقاومت یا آثار و رخدادهای اجتماعی نظیر جنگ، مقابله با هجوم دشمن و دفاع و...، قهرمان پروری، حادثه آفرینی، قدرت نمایی و صحنه پردازی های «عینی» به موازات زمان ومکان شکل گیری وقایع بیرونی، شرح و توصیف شده است؛ اما در آثار هنری- ادبی شرق، حتی در طرح و پرداخت وقایع و حوادث بیرونی و ملموس، تسلط و تفوق قالب های انتزاعی و فرامکانی نمایان است. به همین علت جان مایه ی آثار ادب مقاومت که مبانی تعلیمی و حکمی آن را فراهم می آورد و نیز بافت درونی رخدادهای این عرصه؛ فتوت، گذشت، اخلاص، ایمان به فناپذیری جهان، ایمان به روز رستاخیز و مفاهیم انتزاعی از این دست است (رک. کمری، .130 – 114 :1381) از آن جا که خاطره نگاشته های جنگ در خلق و خطاب، مردمی و مبتنی بر حوادث جبهه ها هستند، آرایه های هنری وجوه زیباشناختی در ساختار صوری این آثار چندان نمود و جلوه ای نیافته است. از این رو، زبان نگارش در اغلب این گونه خاطرات ساده و روان و حتی به زبان گفتار نزدیک است؛ اما آن چه به خاطره نگاشته ها برجستگی و اعتلا بخشیده، رویکرد نگارندگان این آثار به درون مایه ها و باورهای ایمانی و معرفتی و تأثیر حضور و شهود رخدادهای جنگ و جبه است؛ بنابراین، وجه بارز ادبی و هنری غالب خاطره نگاشتهها نه در صورت و ساختمان این آثار، بلکه معطوف به درون مایه های معنوی و اثرپذیری حال و هوای جبهه های جنگ است. زبان و بیان خاطره نگاشته ها و به طورکلی وجوه بیرونی این آثار – ساختمان صوری ادبی– نه متأثر از سطح سواد و پیرو الگوهای خاص، بلکه نتیجه ی طبیعی بازتاب رخدادهای جنگ و جبهه در ذهن نگارندگان خاطرات و توانایی ذاتی آنان است. به عبارت دیگر،

غالب نگارنـدگان چنین آثاری به مثابه هنرمندان و نویسـندگان، با علم و آگاهی قبلی به ویژگی ها و چگونگی نگارش انواع مکتوبات ادبی، اقدام به نوشتن خاطرات خود نکرده و حتی چنین ادعایی هم نداشته اند.

با این همه، بنابر تفوق درون مایه های بنیادین در یادمان نگاشته ها و تأثیر آنها بر ذهن و زبان رزمندگان، نه تنها خاطره نگاشته های جنگ ـ باوجود مراتب گوناگون – با مجموعه ی آثار ادبی پیونـد و نسـبت می یابند، بلکه به جهت نوع پرداخت و نگارش آزاد و بیرون از قالب ها و شیوه های مرسوم و شناخته شده، از تشخیص و جلوه ی خاصی برخوردارند.

شنـاخت مبـانی بنیـادین معرفتی و ایمانی در خاطره نگاشـته ها به آگاهی دقیق و همه جانبه . و بلکه حضوری- از جبهه های جنگ و سـیر تطور رخدادهای آن در همه ی زمینه ها بسـتگی تام دارد، زیرا از اولین روزهای وقوع جنگ، حضور گسترده ی رزمندگان، از هر قشروطبقه های در جبهه ها– که بعدها در شـکل سامان یافته «بسیج» جلوه کرد و در تمام عرصه ها وقایع این حادثه ی عظیم؛ با مظاهرو مبانی پیدا و پنهـان معرفت دینی، فرهنگی و دریـافت های متعالی حکمی، ارتباط داشت، آن سان که میتوان گفت، صورت ستیزه گرانه و ظاهری وقایع جنگ در قیاس با تمامیت وجوه این رخداد شـگرف، بسـیار جزئی و فرعی می نمود. به عبارت دیگر، همه ی حوادث وقایع جنگ گویی در فضای ایمانی و انـدیشه مـدارانه ی آن محو شـده بود. از این روست که یادمان نوشـته های جنگ . حتی در ساده ترین صورت – از رنگ و بوی ادبی بری و بی بهره نمی نماینـد. در مقـام بررسـی خاطره نگاشـته ها و تعیین جایگاه آنها در مجموعه ی ادبیات تاریخی و در حوزه ی ادب مقـاومت می توان گفت، عموم خـاطرات و یادمان نوشـته های جنگ، بنابر رؤیت حضوری نگارنـدگان آنها و غلبهی درون مایه های بنیادین و معنوی بر وجوه زیباشـناختی، و نیز به اعتبار نگرش برگرفته از فضای جبهه وجنگ صاحبان آنها و تأثیر آن بر زبان وموضوع، نه تنها با مجموعه ی آثار ادبی پیوند می یابند، بلکه به خاطر دارا

بودن مصالـح و مواد گوناگون و بدیع، زمینه و امکانات لازم را برای خلق آثار ادبی در خود نهفته دارند. نکته ی مهم دیگر این که در صورت تـدوین و تـألیف دقیق مجموعه ی به هم پیوسـته ی نوشـته های رزمنـدگان – در بخش خاطرات- وکشف وجوه صوری و ساختاری (زبان، قالب، سبک و...) این آثار، بخشی از خاطره نگاشته های جنگ، با ویژگی های «اثر ادبی مطابقت تام و تمام خواهند یافت.

مواردی انـدک از خاطره نگاشـته های جنگ به علت آگاهی پدیـد آورنـدگان آنها به مفاهیم و مصادیق ادب و توانایی در بهره گیری از آرایه های ادبی در جهت ترسـیم و نگارش یادمان های خود از جبهه وجنگ – تلفیق علم حصولی با مشاهـدات و دریافت های حضوری – در زمره ی نمونه هـای نادر هنری – ادبی در گستره ی ادب مقاومت و فرهنگ جبهه به شـمار می رونـد (رک. کمری، 1381: 134 – 116) یکی دیگر از دلایلی که خاطره نگاشته ها را با آثار و مجموعه پدیده های ادب مرتبط و منتسب می کند، به امتزاج و تلقین خاطره نگاشته ها و سـایر انواع ادبی مربوط می شود. همچنین به علت ربط و نزدیکی برخی از مکاتب ادبی با برخی از خاطره نوشـته ها، نسـبت ادبی در این آثـار مسـلم تر می نمایـد. از جمله مسـائلی که در مقـوله ی انـواع ادبی مطرح می شود، این است که از ترکیب و امـتزاج دو نوع ادبی، نوع سومی پدید می آید. این حالت در مورد خاطره نگاشته ها هم مصداق می یابد. چنان که نمونه ی بارز گونه های ترکیبی را در خاطره ها می توان در نوع «خـاطره» و یا «رمان – خاطره » مشاهـده کرد. علاوه بر این، از جهت ساختار و قالب نوع خاطره نگاشـته ها، گونه هایی چون داستان در قالب خاطره» و «خاطره در قالب داستان» به عنوان نمونه قابل اشاره است.

خاطره (Memoirs) به دوشاخه ی شـفاهی و نگاشـته شده تقسـیم می شود. خاطرات شفاهی معمولا با گذشت زمان از خاطره ها ناپدید می شوند؛ اما

خاطره نگاشته ها آغاز ماندگاری آن ها را رقم می زنند که میزان ماندگاری و تأثیرگذاری شان به شکل و شگردهای ارائه خاطران بستگی دارد.

در تعریف خاطره ی مکتوب – با کمی اغماض – می توان گفت بازآفرینی رسوبات ذهنی به جامانده از دیده ها، شنیده ها و کرده های خویش؛ که شنیده ها در کنار دیگر اجزا اهمیت می یابند. حوادث ته نشین شده ی ذهنی ممکن است با فاصله ی اندکی از زمان وقوع نوشته شوند، یا این که فاصله ای این اتفاق را پر کند. مخاطبان در مواجهه با خاطره نگاشتهها تلقی های گوناگون از آن دارند.

ثبت لحظه های حساس تاریخی که به خصوص در سرنوشت یک ملت تأثیرگذارند و برخورد جامعه شناسانه، انسان شناسانه و معرفت شناسانه با آن از کارکردهای اصلی خاطره نویسی به عنوان یک گرایش ادبی – تاریخی مدرن است. خاطره نویسی اگرچه پایی در سنت دارد، اما بستر تکامل آن دنیای جدید است؛ به عبارت دیگر خاطره نویسی همزاد عصر پیدایش مدرنیته است. از لحاظ نظری سه ویژگی برای خاطره نگاشته ها می توان تبیین کرد:

1_ تعلق آن به مدرنیته که شرط آفرینش آن رویگردانی از نگاه اسطوره ای به جهان اطراف است.

2 نیاز به شخصیتی دارد که به تحلیل موضوعی که خود در آن حضورداشته و از نزدیک آن را لمس کرده است، بپردازد.

۳_ انتخاب موضوعی که یک ویژگی منحصر به فرد برای ثبت داشته باشد.

البته گونه ی ادبی (genre) از ویژگی هایی چون عاطفه، تخیل و ذوق ادبی برخوردار است و تلقی خاطره نگاشته ها به عنوان یک گونه ی ادبی که یکی از ویژگی های به سامان آن، نبود تخیل و توسل به واقع گرایی است، شاید خالی از اشکال نباشد؛ اما اگر از این زاویه به خاطره بنگریم که این واقعیت در مخاطب، عاطفه، تخیل و احساس می آفریند، آن گاه شاید آن را بتوان به عنوان گونه ای ادبی تعریف کرد.

اگرچه در گذشته های دور برخی سفرنامه و گزارش ها با شرح خاطراتی همراه اند؛ اما در تعریف خاطره ها در معنای جدید نمی گنجند. بسیاری از نوشته ها همچون بیوگرافی (Biography) اتوبیوگرافی (Autobbiography) یادداشت های روزانه (diary) و گزارش نویسی نیز از جنس خاطره اند؛ اما آنها را نمی توان خاطره دانست. در همه ی این نوشته ها حضور «من» در میدان واقعیت به مثابه یکی از ارکان اصلی جلوه گری می نماید؛ اما هریک از این «من» ها کارکردی دگرگون دارند.

در اتوبیوگرافی یا زندگینامه ی خودنوشت، «من» محور اصلی نوشته است. در این نوع نوشته حوادث و مضامین و موضوعات درباره ی «من» شکل می گیرند و به واسطه ی این «من»، درجه ی اهمیت آن تعیین می شود. در این نوع نوشته، «من محوری» حاکم است.

در بیوگرافی یا زندگی نامه ی دیگرنوشت، نیز «من» حضور دارد، اما این «من» با «او» پرورش می یابد. در بیوگرافی جریان «من» از زبان دیگری نقل میشود و این واسطه ناخودآگاه بر جهت گیری نوشته ها تأثیرگذار خواهد بود.

گزارش ها نیز با حضور «من» شکل می بندند، اما گزارش محصول حضور آگاهانه ی راوی در بطن حوادث است؛ یعنی گزارش گر از پیش می داند که در متن واقعه به دنبال چیست و از حضور خود چه می طلبد.

یادداشت های روزانه هم گونه ای نوشته است که در آن حضور «من» پررنگ است؛ اما در آن به که گاه از سر عادت و گاه از سر حاجت نوشته می شود. نگاه به گذشته وجود ندارد. در این نوشتار حتما اتفاق یا سوژه ی خاصی ظهور نمی کند و نویسنده جریانی طبیعی را ثبت می کند که ممکن است در میان آنها حادثه ی خاصی نیز درج شود.

اما در خاطره نویسی، حضور «من» در بطن واقعیت فقط نشانگر واقعیت گرایی است. در این نوع نوشتار «من» محور نیست؛ بلکه با «من» محوریت «سوژه» پررنگ می شود.

در حقیقت خـاطره نویسـی بازسـازی دوباره ی سوژه ای است که در ذهن رسوب کرده است؛ البته گاهی ممکن است «سوژه» و «من» به وحدت برسند رک، فروغی، 1386: 124-127).

تقسیم بندی خاطره نوشته ها از منظر جایگاه شناسی

1-جایگاه تاریخی

برخی از خـاطره نوشـته ها به علت بیان یک موقعیت حساس تاریخی که از نظر اجتماعی، سیاسـی یا فرهنگی مورد توجه است، از اهمیت ویژه ای برخوردار می شونـد. چنین خـاطره هایی ممکن است از نظر قالب و ساختار نوشـتاری نیز مناسب نباشـند؛ اما به عنوان یک سـند تاریخی مورداسـتفاده قرار می گیرند. چنین نوشته هایی عین واقعیت هستند؛ یعنی خالی از هر نوع خیال پردازی و مبالغه گرایی. آن چه در این نوشته ها مورد توجه قرار می گیرد؛ «موضوع»، «سوژه»، «راوی» است. اگر چه « من» در این نوشتار در پس موضوع پنهان است، اما به دلیل حضور راوی مشخص، با وقایع نگاری و گاه شماری متفاوت می گردد.

2_ جایگاه ادبی

برخی از خاطره نویس ها که بر ادبیات تسـلط دارند، خاطرات خود را با آرایه های ادبی صیقل می دهند تاکلام دلنشین تر شود و ساختاری مانـا برنوشـته هایشـان سـایه افکنـد. بن مـایه های ادبی نگاری در این نوشـته ها مهم ترین رکن ساختاری آنهاست. در چنین نوشـته هایی، نخست سبک و سیاق نوشتار جلب توجه می کند و سپس موضوع و مضمون آنها. چنین نوشتاری هم از نظر ادبی حائز اهمیت است و هم از نظر استناد تاریخی، چون واقعیت در آن منعکس است.

3-داستان واره ها

یکی دیگر از روش های ثبت خاطرات، ارائه داسـتان واره ی آن هاست. در چنین نوشته هایی که موضوع اصلی نوشته بر یک خاطره استوار است.

تخیل به ساحت واقعیت قدم می گذارد و شیرینی خیال پردازی، گره افکنی و گره گشایی و تعلیق، طعم دگرگونه ای به خاطره نوشته ها می بخشد.

خاطره نویسی چون هر نوع نوشته دیگر، اجزا و ارکانی دارد که راوی سوژه مکان و زمان، مهم ترین عناصر آن است. در خاطره نویسی راوی در بطن حادثه حضور دارد و نوشته ی از خیزش های ذهنی او که برگرفته از واقعیت است، شاخ و برگ می گیرد؛ اما ممکن است او خود محور خاطره نباشد. بلکه روایتگر جزییات و حوادثی است که او نیز در کنار آن ها بوده است. اهمیت راوی از آن جهت است که سوژه ی خاطره و جهت گیری نوشته را نیز مشخص می کند.

در خاطره های ماندگار سوژه ها نقش عمده ای ایفا می کنند و راوی با انتخاب سوژه ی مناسب از میان ته مانده های ذهنی آن را در بستر واقعیت پرورش می دهد، نه با بهره گیری از تخیل خاطره ها، فرامکانی و فرازمانی نیستند و ثبت دقیق مکان و زمان و تا حد امکان جزییات برای توضیح بیشتر سوژه در آن بسیار پر اهمیت است. ذکر مکان و زمان هم به استحکام آن کمک می کند و هم به آن ارزش تاریخی می بخشد. خاطره ها در بعد جامعه شناختی، ترکیب جمعیتی، دغدغه ها و دل مشغولی ها، گستره ی سنی و علمی، پایگاه اجتماعی و زاویه ی دید نگارنده را مشخص می کنند و مضمون پنهان در نوشتار برای اهل فن، جایگاه معرفتی نویسنده را به تعریف می کشد.

با مطالعه ی ساختاری و مضمونی خاطره نوشته ها و طبقه بندی آنها از نظر تفکر، سازمان بندی، انتخاب واژه ها و روانی جمله ها، جدول زیر را می توان ترسیم کرد.

خاطره نوشته های جنگ نیز از این قواعد مستثنی نیستند. بسیاری از خاطرات، اگر امکان ارائه مناسبی بیابند، می توانند به عنوان اسناد موفق تاریخی مورداستفاده قرار گیرند و با توجه به روح حاکم بر خاطره نوشته های رزمندگان، نوع نگرش آنها به جامعه و معنویت و خلوص نیت در میان آن ها،

بازفهمی و همراه با زمان در جامعه رایـج گردد. خاطره نوشـته های رزمنـدگان نیازمنـد جهت دهی است و متولیانی بایـد بتواننـد آنان را به سمت سوژه های مناسب و بـدیع هـدایت کنند. ا در این دوران باید دید که هدف از خاطره نویسـی رزمندگان چیست و چه فرآیندی دنبال می شود؟ بر اساس این هـدف باید خاطره نویسـی جهت دهی شود و رزمندگان به این آگاهی برسـند که یک سوژه مناسب را چگونه بارور سازند. (رک، فروغی، 1386: 128 – 133).

نتایج فصل چهارم

بر این باوریم که خاطره نگاشـته ها نوعی از قالب ادبی به شـمار می آینـد که در برابر تاریخی یا ادبی بودن آنها نمی توان به درستی قضاوت نمود. وجهی تاریخی یا ادبی بودن خاطره چون دو روی سکه است. گاه با خاطره های ادبی و گاه با خاطره های تاریخی مواجه ایم، به گونه ای که می توان گفت: خاطره هم تاریخی است و هم می تواند به عنوان یک قالب نه صـرفا ادبی شناخته شود. آن گونه که از ساختار خاطره بر می آیـد در تمام خاطره ها نیز نمی توان شاهد وجهی تاریخی بود همان گونه که در همه ی خاطره ها ادبی بودن نیز به چشم نمی خورد. به عنوان مثال خاطرات ناصـرالدین شاه از نظر تاریخ شناسان و معلمان تاریخ ارزش زیادی دارد، در حالی که خاطرات مسافرت افراد عادی دارای ارزش تاریخی نیست (در برابر خاطرات ناصر الدین شاه).

از نظر ادبی بودن خاطره نیز باید با تسامح رفتار نماییم و آن این است که ادبی بودن خاطره بسته به زبان و قدرت نگارش نگارنده ی آن دارد، به عنوان مثال «خسـی در میقات» از جلال آل احمد را که بیشتر یک سفرنامه است تا خاطره، می توان گونه ای از خاطره نگاشته های ادبی به شمار آورد. پس می توان گفت خاطره هم می تواند ادبی و هم تاریخی باشد و این امر بسته به متن خاطره و قدرت نگارش نویسنده ی آن دارد. تاریخ بیهقی یک تاریخ ادبی است که شکل خاطره وار نیز می توان به آن داد، زیرا این اثر را می توان به نوعی

درج خاطره های بیهقی دانست. همان گونه که خود بیان می کند که در اکثر وقایع حضور داشـته و بعینه شاهد آن بوده است . پس می توان گفت تاریخی یا ادبی بودن خاطره امری نسبی و نه مطلق است.

اما در مورد خاطره های ادبیات داسـتانی دفاع مقـدس می توان گفت: این آثار شامل دو روی سـکه است؛ یعنی هـم تاریخی و هـم ادبی به شمار می آید، تاریخی از این نظر که، برهه ای از تاریخ ایران را در بر می گیرد که نمایانگر رشادت ها و دلیری های سـربازان اسلام در برابر متجاوزان است و ادبی به شـمار می آیـد از این نظر که، عناصـری هـم چون، حقیقت مانندی، توصـیف، جزئی نگری و تاثیر بر مخاطب از ویژگی های عمـده ی این آثار است. به عنوان مثال در خاطره چون: «دا»، «نورالـدین پسـر ایران»، «پایی که جامانـد» و وقتی پلنگ خواب است، می توان عناصـری ادبی دلکش را مشاهـده نمود به گونه ای که این آثار را از حالت خاطره به متونی گیرا و دلکش تبدیل نموده است؛ امـا در مطـالعه ی آثـار خـاطره در ادبیات دفاع مقـدس به موضوع دیگری تحت عنوان «خاطره» روبه رو شـدیم، خاطره هایی که با انـدکی پرداخت داسـتانی می توان آنها را تبـدیل به داسـتان یا بعضارمان کرد. بر همین اساس ما در این کتاب عنوان خاطره را به این آثار داده ایم و دلیل اصلی ما نیز همان وجود عناصر داستانی در این خاطره ها بود.

ص: 249

خودآزمایی فصل چهارم

1. خاطره ادبیات است یا تاریخ؟ شرح دهید.

2. شأن ادبی خاطرات جنگ چگونه قابل تفسیر است؟ 3. خاطره نگاشته های جنگ از منظر جایگاه چگونه قابل تفسیر است؟

ص: 250

منابع مطالعاتی بیشتر

هرمن، دیوید. (1393)، عناصر بنیادین در نظریه های روایت، ترجمه ی حسین صافی، تهران، نی نیک نفس، شفیقه. (1383)، «دربارهی تاریخ شـفاهی»، گنجینه ی اسناد، شماره 55، صص: (4-26). نورائی، مرتضـی و مهدی ابوالحسنی ترقی. (1389)، «مقایسهی تحلیلی خاطره نگاری با تاریخ شفاهی»، فصلنامه ی گنجینه ی اسناد، سال بیستم، صص: (96 - 122).

نوبخت، الهام. (1378)، تاریخ و داستان، مجلهی نافه، سال هشتم، مسلسل (97 تا 102)، شماره 39. نگاهی به خاطره نویسی و جایگاه آن در ادبیات داسـتانی پس از انقلاب، اسفند (1387) کتاب ماه ادبیات وفلسفه، ش23 پیاپی 137، مصاحبه شونده یاحسینی، سیدقاسم مهرور، زکریا؛ «ادبیات داستانی چیست؟ » آبان (1378)، رشد معلم، ش. 2، سال سیزدهم.

مدبری، محمود و نجمه حسـینی سروری، (1387)، «از تاریخ روایی تا روایت داسـتانی»، مجلهی گوهر گویا، شمارهٔ 6، صفحات (28-1).

لئونارد بیشاپ، (1383)، درسهایی دربارهی داستان نویسی، ترجمهی محسن سلیمانی، انتشارات سوره ی مهر، تهران

ص: 252

منابع و مآخذ

آزبورن، برایان؛ سویر، ریچارد (1387). چگونه زندگی نامه بنویسیم؟ (محسن سلیمانی، مترجم).

سوره مهر، تهران.

آژند، یعقوب. (1391)، انواع داستان، ادبیات داستانی، شماره 24، صص: (20-39). آسا برگر، آرتور، (1380)، روایت و فرهنگ عامیانه، ترجمه ی محمدرضا لیراوی، سروش، تهران آل احمد. جلال. (1372)، سه تار، فردوسی، تهران. آلتون، ج. ر. (1386)، شیوه تاریخ نگاری، ترجمهی منصوره اتحادیه، چاپ اول، نشر تاریخ ایران، تهران.

ابن اثیر، علی بن محمد. (1385)، تاریخ کامل، ترجمه ی سید محمد حسین روحانی، نشر اساطیر، تهران. احمدی، بابک، (1378)، ساختار و تاویل متن، تهران: مرکز، چاپ چهارم. -- -- (1370)، ساختار و تاویل متن، چاپ چهارم، مرکز، تهران اخوت، احمد، 1392، دستور زبان داستان، چاپ دوم، اصفهان، فردا. ارجی، علی اصغر. (1384)، «از شعر روایی تا روایت شاعرانه»، فصلنامه رشد زبان و ادبیات فارسی، ش97، صص: 34-53) - - (1386)، «خاطره نویسی»، مجله رشد زبان و ادب فارسی، شماره 83، صص: (43-47). ارسطو، (1386)، بوطیقا، ترجمهی هلن اولیایی نیا، اصفهان: نشر فردا، چاپ اول. استنفورد، مایکل (1379). فلسفه تاریخ، رابطه تاریخ، فلسفه و علوم اجتماعی. صص 108-1410در فلسفه تاریخ، روش شناسی و تاریخ نگاری. مایکل استنفورد و دیگران)، حسینعلی نوذری، مترجم)، طرح نو، تهران.

-------- (1384). درآمدی بر تاریخ پژوهی. (مسعود صادقی، مترجم)، دانشگاه امام صادق (ع) و سمت، تهران. اسکولز، رابرت، 1377، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه ی فرزانه طاهری، تهران، آگاه. اسلامی. اشپولر، بر تولد. (1392)، تاریخ ایران در قرون نخستین اسلامی، ترجمه ی جواد فلاطوری و مریم میراحمدی، علمی فرهنگی، تهران. اشرف، احمد. (1375)، «تاریخ، خاطره، افسانه»، ایران نامه، شماره 56، صص: (225-238).

-- -- (1380)، «سابقه خاطره نگاری در ایران»، بخارا، شماره 72، صص: (339-363). افخمی، علی. (1382)، «زبانشناسی روایت»، نشریه ی دانشکدهی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش 165، صفحات (55-62).

امید، جواد، (1368)، ایماژ وایماژسازی در هنر، چیستا، شمارهی 62، صفحات (219-237). انوری حسن و جعفر شعار. (1387)، گزیده شاهنامه فردوسی، طوس، تهران.

انوشه، حسن، (1376)، فرهنگ نامه ی ادبی فارسی، جلد دوم، سازمان چاپ و انتشارات، تهران ایروانی، محمدرضا. (1386)، «نگاهی به خاطره نویسی و مقایسه آن با زندگی نامه و سفرنامه»، مجله ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، شماره ی 8، صص: (73-100).

باباشاهی، نبیه (1386، شهریور 21). حقیقت جنگ را هرگز نمی توان نوشت (گفت وگو با سیدقاسم یاحسینی درباره تاریخ شفاهی و خاطره نگاری جنگ) تهران امروز.

بارت، رولان. (1378). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها. ترجمه ی محمد راغب، فرهنگ صبا، تهران بالزاک، انوره دو. (1392)، چرم ساغری، ترجمهی محسن سلیمانی، افق، تهران. -- -- (1334). باباگوریو. ترجمه ی م. ا. به آذین، نیل. تهران. ------ (1369)، باباگوریو، ترجمه ی م... به آذین، تهران، نیل. -- -- (1386)، زن بی گناه، ترجمه ی عنایت الله شکیبا پور، تهران، انتشارات عزتی با مشکی، سمیرا، (1391)، روایت شناسی داستانهای مثنوی، چاپ اول، هرمس، تهران. بهرنگی، صمد. (1389)، قصه های بهرنگ، تهران، روزبهان. بهنام، مینا. (1389)، ریخت شناسی داستان حسنک به روایت بیهقی، پژوهشنامهی زبان و ادبیات فارسی گوهر گویا)، شماره اول، صص: (54-73). بی نیاز، فتح الله، (1388)، در جهان رمان مدرنیستی، تهران: افراز، چاپ اول.

بیهقی، ابوالفضل. (1376)، تاریخ بیهقی، به تصحیح دکتر فیاض، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد پاینده، حسین، (1385)، «تاریخ به منزله ی داستان»، نامه ی فرهنگستان، شماره 27، صفحات (157 - .(143 پرینس، جرالد، 1391، روایت شناسی (شکل و کارکرد روایت)، ترجمهی، محمد شهبا، چاپ اول، تهران، مینوی خرد.

پورعمرانی، روح الله. (1389)، آموزش داستان نویسی، چاپ دوم؛ تیرگان، تهران تودوروف، توتان. (1382)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه ی محمد نبوی، آگاه، تهران. تورگینف، ایوان. (1974)، رودین، ترجمه ی آلک قازاریان، بنگاه نشریات پروگرس، تهران. توکلی، یعقوب. (1384)، «دوازده سبک تاریخ نگاری نقلی»، ماهنامه ی اندیشه و تاریخ سیاسی ایران معاصر، شماره ی 41، صص: (34-37).

تولان، مایکل. (1386)، روایت شناسی در آمدی زبانشناختی- انتقادی، مترجمان، سیدفاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت -- - (1383 / 2001). درآمدی نقادانه - زیباشناختی بر روایت، ترجمه ی ابوالفضل حری، بنیاد سینمایی فارابی، تهران جوادیان، مسعود. (1376)، «خاطره نویسی و تاریخ نگاری»، رشد معلم، شمارهی 127، صص: (30 جوینی، عطاملک. (1375)، تاریخ جهانگشا، به تصحیح علامه قزوینی، احرار، تهران.

چتمن، سیمور، 1390، داستان و گفتمان، ترجمهی راضیه سادات میر خندان، چاپ اول، تهران، مرکز پژوهش های اسلامی صداوسیما .

حاتمی، حسین. (1387)، تاریخ و روایت، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره 124، صفحات: (74 .(79 حری، ابوالفضل، (1384)، «داستان و متن: ساختار روایی در ادبیات داستانی وفیلم»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش 97، صفحات (65-60).

حسن زادهی میر علی، عبدالله و محمد امین محمدپور. (1392)، «خاطره نویسی در ادبیات فارسی»، پژوهش های نقد ادبی وسبک شناسی، شمارهی 3، صص: (65-88).

حسینی نژاد، سید حسن. (1382)، آموزش خاطره نویسی، لوح زرین، تهران. داد، سیما. (1383)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید. دوموریه، دافنه. (1371)، ربه کا، ترجمه ی عنایت الله شکیبا پور، مهتاب و عرفان، تهران. دهخدا، علی اکبر. (1366)، لغت نامه دهخدا، موسسه دهخدا، تهران. دهقان، احمد (1386). خاک و خاطره، صریر، تهران. دیکنز، چارلز. (1387). آرزوهای بزرگ. ترجمهی محسن سلیمانی، افق، تهران. رابرتز، جفری، (1389)، تاریخ و روایت، ترجمه ی جلال فرزانه دهکردی، تهران: دانشگاه امام صادق، چاپ اول. رائین، اسماعیل. (1376)، حیدر عمواوغلی، ستوده، تهران. رزمجو، حسین، (1370)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، آستان قدس رضوی، مشهد. رستگار فسایی، منصور. (1381)، انواع نثر فارسی، سمت، تهران. رشید یاسمی، غلامرضا. (1316). آیین نگارش تاریخ، موسسه ی وعظ و خطابه، تهران رضوانیان، قدیسه. (1380)، «روایت و راوی در داستانهای عارفانه»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهی 84، صفحات (64-60).

ریچی، دونالد. (1387)، « مسئله روش در تاریخ شفاهی»، ترجمهی اردلان جوادی، یاد، شماره 88، صص: (282- 304) ریمون کنان، شلومیت. (1387 / 1983). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ی ابوالفضل حری، نیلوفر ، تهران.

زرین کوب، عبدالحسین، (1370)، نقد ادبی، جلد اول، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران ساعدی، غلامحسین. (2535)، واهمه های بی نام و نشان، چاپ سوم، نیل، تهران. سجودی، فرزان (1380)، ساخت گرایی، پساساخت گرایی و مطالعات ادبی، تهران، سازمان تبلیغات صفوی، کورش (1380)، از زبان شناسی به ادبیات، تهران، سوره مهر. سجودی، فرزان، 1372 ، نشانه شناسی کاربردی، چاپ اول، تهران، قصه.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (1384). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه ی عباس مخبر، طرح نو، تهران سنگری، محمدرضا. (1390)، پژوهشی درباره خاطره، حافظ، شماره 86، صص: (24-31). سیلونه، اینیاتسیو. (1357)، فونتامارا، ترجمهی منوچهر آتشی، شرکت سهامی کتاب های جیبی، تهران. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (1368)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ سوم، آگاه، تهران شمیسا، سیروس (1373). انواع ادبی. (چ2)، فردوس، تهران. شهبازی، عبدالله. (1386)، «خاطره نویسی سنت غربی نیست»، خاطرهی امروز، ش،1، صص (29-

.38)

طاهری مبارکه، غلام محمد،. (1379)، «بیهقی و شگردهای نویسندگی»، نشر دانش، شماره 74، صص: (32-30).

عباسی، علی و محمدی هادی. (1380)، صمد: ساختار یک اسطوره، چاپ اول، تهران، چیستا. ----- ----- (1385)، «دورنمای روایتی»، پژوهشنامه ی فرهنگستان هنر، شماره 1، صفحات: 91 - 75) -------- (1381)، «گونه های روایتی»، پژوهشنامهی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره 33، صفحات: (74-51) .

عبداللهیان، حمید و الهام حدادی، 1384، رویکرد روایت شناختی به حکایت های مکاران از داستانهای هزارویکشب، مجله فرهنگ و هنر، شماره ی هشتادویکم - - (1378)، «جنبه های داستانی در تاریخ بیهقی»، ادبیات داستانی، شماره ی 41 عزیزی، غلام رضا. (1384)، «آناتومی تاریخ شفاهی»، زمانه، شماره ی 34، صص: (9-18).

فتوحی، محمود، (1385)، بلاغت تصویر، سخن، تهران فراگنر، برت. (1377)، خاطره نویسی ایرانیان در عصر قاجار، ترجمه ی مجید جلیلوند رضایی، علمی فرهنگی، تهران.

فروغی، محمدقاسم. (1386)، گامی در راه علمی شدن خاطره نویسی، بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس، تهران.

فصیح، اسماعیل. (1376)، طشت خون، نگاه، تهران.

فورستر ، ادوار مورگان. (1384)، جنبه های رمان، ترجمه ی ابراهیم یونسی، امیر کبیر، تهران.

قانونی، مریم. (1387)، تحلیل و مقایسه خاطره نگاری در عصر مشروطه، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان.

کاموس، مهدی (1378). مفهوم و ماهیت مصاحبه در تاریخ شفاهی (مصاحبه به مثابه دیالوگ و روایت در قالب مصاحبه)، صص 21-47، در مصاحبه در تاریخ شفاهی) مجموعه مقالات چهارمین نشست تخصصی و کارگاه آموزشی تاریخ شفاهی، 6 و 7 اسفند 1386)، سوره مهر، تهران.

کرباسچی، غلامرضا. (1366)، «پژوهشی دربارهی خاطره»، یاد، شماره 9، صص: (29-39).

کمری، علیرضا (1383). با یاد خاطره (ج1). درآمدی بر خاطره نویسی و خاطره نگاشته های پارسی در تاریخ ایران، سوره مهر، تهران.

-- (1370)، «خاطره نگاشته ها و خاطره نویسی ها در گستره ادب مقاومت و فرهنگ جبهه»، سمت، تهران.

-- -- (1381)، یادمانا پنج مقاله درباره خاطره نویسی ، سوره مهر، تهران. ------ --- (1383)، با یاد خاطره، سوره مهر، تهران.

---- ----- (1390)، نگاهی دیگر پیرامون خاطره: خاطره نگاری و تاریخ شفاهی جنگ»، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره 161، صص: (118-127) کوری، گریگوری، 1391، روایت هاوراوی ها، چاپ اول، ترجمه ی محمد شهبا، تهران، مینوی خرد.

کهنمویی پور، ژاله. (1381) و نسرین خطاط، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، چاپ اول، دانشگاه تهران، تهران.

کرس، نانسی؛ (1387). شروع، میانه، پایان، ترجمهی نیلوفر اربابی، تهران، رسش.

گیرو، پی پر (1380)، نشانه شناسی، ترجمه ی محمد نبوی، تهران، آگاه.

لزگی، حبیب الله. (1385)، درآمدی بر درک و فهم روایت، نشریه ی دانشکدهی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره 20.

الوته، یاکوب. (1388)، مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه ی امید نیک فرجام، مینوی خرد، تهران .

لومیس، ترور. (1385)، «تاریخ شفاهی»، ترجمه ی کامران عاروان، نامه ی تاریخ پژوهان، شماره 6، صص: (77-84).

الینت ولت، ژپ. (1390)، رساله ای در باب گونه شناسی روایت نقطه ی دید، ترجمه ی علی عباسی و نصرت حجازی، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

لئونارد بیشاپ، (1383)، درسهایی دربارهی داستان نویسی، ترجمهی محسن سلیمانی، انتشارات سورهی مهر، تهران .

مارتین، والاس. (1382)، نظریه روایت، ترجمه ی محمد شهبا، هرمس، تهران. مدبری، محمود و نجمه حسینی سروری، (1387)، «از تاریخ روایی تا روایت داستانی»، مجله گوهر گویا، شماره 6، صفحات (28-1). مرادی، نورالله (1372). مرجع شناسی، سوره مهر، تهران. معلوف، اب لویس. 1383. المنجد فی اللغه و الاعلام. ترجمهی محمد بندر ریگی. ج 2.چ 2. تهران: ایران مکوئیلان، مارتین، (1388)، مجموعه مقالات روایت، ترجمه ی فاتح محمدی، تهران: مینوی خرد چاپ اول. مهرور، زکریا؛ «ادبیات داستانی چیست؟ » آبان (1378)، رشد معلم، ش. 2، سال سیزدهم.

میرزایی خلیل آبادی، بتول و دیگران (1390)، «الگوی ساختاری - ارتباطی حکایت های حدیقه»، پژوهش های زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید، سال سوم، شماره 1، (پیاپی 9)، صص: 55-74).

میرصادقی، جمال و میر صادقی (ذوالقدر) میمنت. (1377). واژه نامه هنر داستان نویسی: فرهنگ تفضیای اصطلاح های ادبیات داستانی، تهران، کتاب ممتاز.

-- ----- (1384)، عناصر داستان، نگاه، تهران.

-- -- (1387)، راهنمای داستان نویسی، چاپ اول، سخن، تهران. ناصرالدین شاه، (1363)، سفرنامه ی دوم خراسان، چاپ اول، کاوه، تهران. ناصرخسرو، (1354)، سفرنامه، به کوشش محمد دبیرسیاقی، دانشگاه تهران، تهران.

نگاهی به خاطره نویسی و جایگاه آن در ادبیات داستانی پس از انقلاب، اسفند(1387) کتاب ماه ادبیات وفلسفه، ش23 پیاپی 137، مصاحبه شونده یاحسینی، سیدقاسم نوبخت، الهام. (1378)، تاریخ و داستان، مجلهی نافه، سال هشتم، مسلسل (97 تا 102)، شماره 39.

نورائی، مرتضی و مهدی ابوالحسنی ترقی. (1389)، «مقایسهی تحلیلی خاطره نگاری با تاریخ شفاهی»، فصلنامه ی گنجینهی اسناد،

سال بیستم، صص: (16- 122).

نیک نفس، شفیقه. (1383)، «دربارهی تاریخ شفاهی»، گنجینه اسناد، شماره 55، صص: (4-26).

458 از خاطره تا داستان والتازی، میکا. (1366). سینوهه پزشک مخصوص فرعون. ترجمهی ذبیح الله منصوری، زرین، تهران. هدایت، صادق. (1375). بوف کور، جاویدان، تهران. هرمن، دیوید. (1393)، عناصر بنیادین در نظریه های روایت، ترجمه ی حسین صافی، تهران، نی.

یاکوبسن، رومن و دیگران (1369)، زبان شناسی و نقد ادبی، ترجمه ی مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نی.

-- -- (1386)، روند بنیادین در دانش زبان، ترجمه ی کورش صفوی، تهران، هرمس. -- -- (1383)، از زبان شناسی به ادبیات، جلد اول، تهران، سوره مهر. یوسفی، غلامحسین (1380)، دیداری با اهل قلم، علمی، تهران -- -- (1380)، دیداری با اهل قلم، جلد اول، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد منابع منتخب خاطرات دفاع مقدس افشین پور، عبد الامیر . (1389)، شن های سرخ تکریت /خاطرات عبدالامیر افشین پور، چاپ دوم، سوره مهر، تهران.

حسینی پور، سیدناصر. (1392)، پایی که جا ماند/یادداشت های روزانه سید ناصر حسینی پور از زندان نهای مخوف عراق، چاپ چهل و چهارم، سوره مهر، تهران.

حسینی، سیده اعظم. (1388)، دا خاطرات سیده زهرا حسینی، چاپ اول، سوره مهر، تهران داور، سید علی کاظم. (1393)، از جهنم سردشین تا بهشت ارزن تاک (خاطرات به یاد ماندنی سید علی کاظم داور)، چاپ اول، انتشارات سوره مهر، تهران. رجایی، غلامعلی، (1385)، سرودهای سرخ، تهران، صریر زارعی، قاسمعلی. (1393)، دست خدا، چاپ اول، سوره مهر، تهران. سپهری، معصومه. (1391)، نورالدین پسر ایران، چاپ سی وششم، سوره مهر، تهران.

شاه محمدی، حجت. (1391)، وقتی پلنگ خواب است خاطرات سرهنگ خلبان حسین وکیلی، چاپ اول، سوره مهر، تهران.

طاووسی، احمدرضا. (1393)، روطه جبهه ای به عرض ده مترا خاطرات احمدرضا طاووسی از فرماندهان دفاع مقدس، چاپ اول، سوره مهر، تهران.

کاظم داور، سیدعلی. (1393)، از جهنم سردشین تا بهشت ارزن تاک/خاطرات به یاد ماندنی سیدعلی کاظم داور، چاپ اول، سوره مهر، تهران.

کاظمی، اصغر. (1388)، دسته یک بازروایی خاطرات عملیات دفاع مقدس، چاپ اول، سوره مهر، تهران.

کاظمی، محسن، (1389)، خاطرات احمد احمد، سوره مهر، تهران.

منابع لاتین

Ball, Micke. 1977, The Narrating The Focalization a Theory of The Agents in Narrative Stele. Paris: .Klinksieck

Cullagh, Mc, (1998), The Truth Of History. London: Routledge. Dray, William (1997). Philosophy and .Historiography, pp. 736 – 783. in: Compan ion to Historiography, (Michael Bentley, Edited). Routledge

.Genette, Gerard. 1972, Narrative Discourse, Trans Jane ELewin. Oxford: Black well

Guddon, J. A. (1982), Literary Terms, United States of America, Published By Penguin Book Nabokovs, .(Vladimir. (1529

The Real Life of Sebastian, nights'NorfolksCon. New Directions, University PressŞ(1992) Jacques Je Goffs .History and MemoryŞtr

by S.Rendall and E. ClamanŞNew YorkŞColumbia Prince, Gerald, 2003, A Dictionary of Narratology, .Lincoln London: University Of Nebraska Press

Raddeker, Helene Bowen (2007). SCEPTICAL HISTORY: Feminist and Post modern Approaches in .Practice. London: Routledge

.Rimmon – Kenan, Shlomith. (1993), Narrative Fiction. Second Edition. London New York. Routledge

.Todorov, Tzvetan. (1981) Introduction of Poetics, Trans. Richard Howard, Minne apolis: Minnesota up

Tosh, John (1999). The pursuit of history, aims, methods and new directions in the study of modern history. .(third edition). London

نمایه

تصویر

نمایه

ا

اتوبیوگرافی ۱۱، ۱۳، ۲۷، ۲۹، ۴۹، ۸۴، ۸۹، ۱۰۰، ۱۷۴، ۲۰۶، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۴۵

ادبیات‌داستانی ۱۴، ۱۵، ۲۳، ۲۵، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۸، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۸، ۶۲، ۶۴، ۶۵، ۸۴، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۹۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۷۹، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۴، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷

ادبیات معاصر ۱۹

افسانه ۵۳، ۵۸، ۶۲، ۸۵، ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۹۲، ۲۱۳، ۲۵۳

الگوی ارتباطی یاکوبسن ۸۷، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۶

الگوی راوی خنثی ۱۰۹

الگوی روایتی متن‌نگار ۱۱۰

الگوی لینت ولت ۴۲، ۱۱۹

انتزاعی ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۴، ۷۹، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۳۰، ۲۴۱

اول‌شخص ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۶۵، ۸۳، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۷

ایماژ ۱۵، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۸۴، ۸۵، ۲۵۳

ب

بیوگرافی ۱۱، ۱۳، ۸۴، ۸۹، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۴۵

پ

پی‌رنگ ۵۴، ۵۵، ۶۹، ۷۰، ۸۷، ۹۱، ۹۲، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۸، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۳۶

ت

تاریخ ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۸، ۳۹، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۵، ۵۸، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۰، ۸۴، ۸۵، ۸۹، ۹۶، ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۸، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷

تاریخ شفاهی ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۸، ۳۹، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۵، ۵۸، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۰، ۸۴، ۸۵، ۸۹، ۹۶، ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۸، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷

تاریخ‌نگار ۴۸، ۱۹۳

تخیل ۱۰۳

تصویر زبانی ۷۸، ۷۹، ۱۰۳

تصویر سطح ۸۰، ۱۰۳

تصویر مرکب ۸۰، ۸۱، ۱۰۳

توصیف ۱۱، ۱۴، ۲۴، ۳۷، ۴۵، ۶۶، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۵، ۸۱، ۸۹، ۹۰، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۴۶، ۱۶۱، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۰، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۸، ۲۳۵، ۲۴۹

ج

جبهه‌وجنگ ۲۲، ۲۵، ۲۴۲، ۲۴۳

جرالد پرینس ۶۳، ۱۰۳، ۱۱۴، ۱۴۹

جلال آل احمد ۹۲، ۹۳، ۱۳۲، ۱۶۳، ۲۴۸

جنگ تحمیلی ۱۳، ۱۷، ۲۰۹، ۲۱۹

ح

حکایت ۵۲، ۵۳، ۵۸، ۶۲، ۱۰۳، ۱۹۲، ۲۰۳، ۲۱۳

خ

خاطرات مکتوب ۴۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۸۳
خاطره ۳، ۴، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۹، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۵، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۵، ۴۸، ۴۹، ۵۱، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۷۵، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۶
خاطره- داستان ۹۳، ۱۰۲
خاطره‌شفاهی ۳۱، ۱۰۱
خاطره‌نگاری مکتوب ۳۰، ۳۱، ۳۲
خاطره‌ی مکتوب ۲۴۴
خواننده‌ی انتزاعی ۴۱، ۴۴، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۳۰
خواننده‌ی ملموس ۴۴، ۱۲۱، ۱۳۰

د

داستان ۳، ۴، ۱۱، ۱۴، ۱۵، ۱۹، ۲۳، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۵، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۷
داستان تخیّلی ۴۴، ۱۲۱، ۱۳۰
دفاع‌مقدّس ۳، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۶، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۹، ۲۵۶، ۲۵۸

ر

راوی ۱۳، ۱۹، ۲۷، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۷، ۵۵، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۴، ۸۴، ۸۷، ۹۱، ۹۳، ۹۴، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۳، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۳۶، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۵
راوی تخیّلی ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۳۰
راوی ملموس ۳۹، ۴۰
رمان تخیّلی ۲۵
روایت ۱۱، ۱۴، ۲۵، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۴۷، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۴، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۱، ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸
روایت ادبی ۶۹، ۷۰، ۱۸۹
روایت‌پردازی ۱۵، ۱۹، ۸۴، ۸۷، ۱۰۴، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۷۳، ۱۷۹، ۱۹۲
روایت‌پردازی همزمان ۱۴۱
روایت تاریخی ۶۹، ۷۰، ۱۸۹، ۱۹۳، ۲۱۲، ۲۲۰، ۲۳۶
روایت در دنیای داستان همسان ۱۰۸، ۱۱۰
روایت در محور زمان ۸۷، ۱۴۷
روایت دنیای داستان ناهمسان ۱۰۸
روایت‌شناسی ۱۴، ۳۳، ۳۷، ۳۸، ۵۵، ۵۸، ۶۰، ۸۵، ۸۹، ۱۰۴، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۵۲، ۲۵۴
روایت‌شنو ۱۳، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۶۲، ۶۴، ۶۶، ۸۷، ۱۰۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹،

۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۵۴، ۱۵۸
روایت گذشته در حال ۱۴۸، ۱۵۰
روایت مابعد ۱۰۴، ۱۳۹، ۱۴۲
روایت میان‌افزود ۱۴۱
روایت نیوش ۱۲۸، ۱۳۰
روایتی کن‌شگر ۱۰۹، ۱۱۱
رومن یاکوبسن ۱۵۴
رویکرد علیّت ۶۰
رویکرد کمینه ۶۰

ز

زاویه دید ۱۴، ۳۸، ۶۵، ۲۱۳
زبان ۲۱، ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۳۲، ۳۴، ۳۵، ۴۴، ۴۵، ۵۰، ۵۵، ۵۸، ۵۹، ۶۴، ۶۶، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۳، ۸۵، ۹۰، ۹۱، ۹۵، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۳۳، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۵۸
زمان ۱۱، ۱۳، ۲۱، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۳۸، ۳۹، ۴۷، ۴۸، ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۵۸، ۶۲، ۶۴، ۶۶، ۶۷، ۷۱، ۷۹، ۸۲، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۱، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۳۸، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۴۸
زمان‌ومکان ۱۱، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۵۴، ۶۰، ۶۶، ۷۰، ۸۲، ۸۹، ۹۹، ۱۲۱، ۱۷۱، ۱۹۱، ۲۳۱، ۲۴۱
زندگی نامه ۲۲۴
زندگی‌نامه ۲۷، ۴۹، ۵۳، ۶۲، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۶۹، ۱۷۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۲، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۴، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۳۹، ۲۵۳، ۲۵۴

ژ

ژپ‌لینت‌ولت ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰

س

ساختار روایی ۱۴، ۱۹، ۸۹، ۱۲۹، ۲۳۶، ۲۵۵
ساختارگرایی ۱۴، ۲۵۳
سفرنامه ۵۹، ۹۰، ۹۱، ۱۳۹، ۱۵۱، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۸۶، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۲۴، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۵۴، ۲۵۷
سوم‌شخص ۳۴، ۳۶، ۳۷، ۶۵، ۸۳، ۱۰۷، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۷۶

ص

صحنه‌پردازی ۱۱، ۵۴، ۷۱، ۷۲، ۸۹، ۹۰، ۹۴، ۹۶، ۱۶۲، ۱۹۷

ع

علیرضا کمری ۲۷
عناصر ساختاری ۱۵، ۳۲، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۱۰۱، ۱۶۶، ۱۹۸

غ

غیر تخیّلی ۷۰

ف

فاصله‌ی روایت ۱۰۵، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰
فاصله‌ی زمانی ۴۸، ۱۰۴، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۵۱
فرمالیسم ۵۵، ۱۵۴

ق

قالب‌های انتزاعی ۲۴۱
قصه‌گو ۳۲، ۶۰، ۶۲، ۱۹۲

ک

کشمکش ۱۴، ۵۷، ۹۱، ۹۳، ۱۱۲
کنش‌گران ۳۶، ۴۰، ۴۴، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۱، ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۳۶

گ

گونه‌ی روایتی بیطرف ۱۰۹

ل

لحن ۱۱، ۱۴، ۳۲، ۵۴، ۸۹، ۱۶۱، ۱۷۱، ۲۳۶، ۲۳۸

م

متن روایی ۱۳، ۳۳، ۴۰، ۵۹، ۶۰، ۶۳، ۹۰، ۹۲، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۵۰، ۱۶۱
متن واقع‌گرا ۷۰
مخاطب تخیّلی ۴۴، ۱۲۱، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰
مصاحبه ۱۹، ۲۰، ۳۹، ۴۶، ۶۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۵۶
مصاحبه‌شونده ۲۰، ۶۶، ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲،

۲۲۵، ۲۵۱، ۲۵۷
مصاحبه‌گر ۱۹، ۶۶، ۶۷، ۱۰۱، ۱۶۹، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴
مکان ۲۳۱
ملموس ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۷۹، ۹۴، ۹۵، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۳۰، ۲۴۱

ن

نویسنده‌ی انتزاعی ۴۰، ۴۲، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۳۰
نویسنده‌ی ملموس ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۹، ۱۳۰

و

والاس‌مارتین ۵۴، ۵۵، ۱۷۸
ولف‌گانگ‌کایزر ۴۲

ی

یادداشت روزانه ۴۷
یادداشت‌های روزانه ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۱۷۴، ۲۴۵، ۲۵۸

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ یَسْتَوِی الَّذِینَ یَعْلَمُونَ وَالَّذِینَ لَا یَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ 9

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان -خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی -پلاک 129/34- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: 03134490125

دفتر تهران: 88318722 ـ 021

بازرگانی و فروش: 09132000109

امور کاربران: 09132000109

مرکز تحقیقات رایانه‌ای
قائمیه
اصفهان
www
برای داشتن کتابخانه های‌تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشانی
www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.ir
مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.
۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹