



مرکز تحقیقات اسلامی

اصفهان

گامی



الحق  
علیه  
الصلوة  
والسلام

www.ghaemiyeh.com  
www.ghaemiyeh.org  
www.ghaemiyeh.net  
www.ghaemiyeh.ir



ابزار رسمی تک‌گویی در هشتاد و نه سال دفاع مقدس  
دانشپلان اورپهنگی

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# هشت شهر حماسه

نویسنده:

شیلان اویهنگی

ناشر چاپی:

موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

# فهرست

۵	فهرست
۸	هشت شهر حماسه
۸	مشخصات کتاب
۹	تقدیم به
۱۱	پیشگفتار
۱۳	فهرست مطالب
۱۹	مقدمه
۲۲	بخش اول: تک‌گویی در ادبیات داستانی
۲۲	اشاره
۲۳	شیوه‌ی روایت جریان سیال ذهن
۲۴	فصل اول: تعریف تک‌گویی و انواع آن
۳۸	فصل دوم: سابقه تک‌گویی در داستان نویسی غرب
۴۱	فصل سوم: پیشینه تک‌گویی در ادبیات داستانی ایران
۴۴	فصل چهارم: نقش و کارکرد تک‌گویی در داستان
۴۶	فصل پنجم: ادبیات داستانی دفاع مقدس
۴۶	اشاره
۴۹	رمان و داستان بلند دفاع مقدس
۴۹	اشاره
۴۹	الف) رمان‌ها و داستان‌های بلند منفی نگر (بدبین به جنگ)
۴۹	ب) رمان‌ها و داستان‌های بلند مثبت نگر (خوش‌بین به جنگ)
۴۹	ج) رمان‌ها و داستان‌های بلند جنگ در نگاه سوم
۵۱	بخش دوم: شیوه‌ی تک‌گویی در داستان‌های دفاع مقدس
۵۱	اشاره
۵۲	فصل اول: رمان ضریح چشم‌های تو

۶۴	فصل دوم: رمان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند
۷۲	فصل سوم: رمان شیار ۱۴۳
۸۲	فصل چهارم: رمان پل معلق
۸۹	فصل پنجم: رمان شطرنج با ماشین قیامت
۱۰۴	فصل ششم: رمان هلال پنهان
۱۱۰	فصل هفتم: رمان کودکی‌های زمین
۱۱۷	فصل هشتم: رمان نه آبی نه خاکی
۱۲۵	بخش سوم: بحث و بررسی
۱۲۵	اشاره
۱۲۶	بررسی اجمالی داستان‌ها
۱۲۶	اشاره
۱۲۶	الف) داستان‌های با زاویه دید اول شخص
۱۲۶	۱. رمان ضریح چشم‌های تو از سیدمهدی شجاعی
۱۲۷	۲. رمان کودکی‌های زمین
۱۲۷	۳. رمان شطرنج با ماشین قیامت
۱۲۸	۴. داستان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند
۱۲۹	۵. شیار ۱۴۳
۱۳۰	۶. رمان هلال پنهان
۱۳۱	ب) داستان‌های با راوی دانای کل
۱۳۱	اشاره
۱۳۲	۷. رمان پل معلق
۱۳۲	۸. رمان نه آبی نه خاکی
۱۴۲	منابع و مآخذ
۱۴۲	الف) کتاب‌های فارسی
۱۴۵	ب) منابع لاتین
۱۴۶	ج) مقالات



سرشناسه: اویهنگی، شیلان، ۱۳۷۰ -

عنوان و نام پدیدآور: هشت شهر حماسه: (پل معلق، شیار ۱۴۳، ضریح چشم های تو، شطرنج با ماشین قیامت، کودکی های زمین، گنجشک ها بهشت را می فهمند، هلال پنهان، نه آبی نه خاکی)/ شیلان اویهنگی؛ ویراستار ادبی وحید سمنانی.

مشخصات نشر: تهران: موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، انتشارات، ۱۳۹۷.

مشخصات ظاهری: و، ۲۰۴ص؛ ۱۴/۵×۲۱/۵ س.م.

شابک: ۲۷۰۰۰۰ ریال ۹۷۸-۶۰۰-۸۰۹۴-۴۳-۲

وضعیت فهرست نویسی: فاپا

یادداشت: ویراست قبلی کتاب حاضر با عنوان " بررسی تک گویی در هفت رمان دفاع مقدس: (پل معلق، شیار ۱۴۳، ضریح چشم های تو، شطرنج با ماشین قیامت، کودکی های زمین، گنجشک ها بهشت را می فهمند، هلال پنهان) " توسط انتشارات سکر در سال ۱۳۹۶ منتشر شده است.

یادداشت: عنوان روی جلد: هشت شهر حماسه، بررسی تک گویی در هشت رمان دفاع مقدس.

عنوان روی جلد: هشت شهر حماسه، بررسی تک گویی در هشت رمان دفاع مقدس.

عنوان دیگر: پل معلق، شیار ۱۴۳، ضریح چشم های تو، شطرنج با ماشین قیامت، کودکی های زمین، گنجشک ها بهشت را می فهمند، هلال پنهان، نه آبی نه خاکی .

موضوع: جنگ ایران و عراق، ۱۳۵۹-۱۳۶۷ -- داستان -- تاریخ و نقد

موضوع: Iran-Iraq War, ۱۹۸۰-۱۹۸۸ -- Fiction -- History and criticism

موضوع: جنگ ایران و عراق، ۱۳۵۹-۱۳۶۷ -- ادبیات و جنگ -- تاریخ و نقد

موضوع: Iran-Iraq War, ۱۹۸۰-۱۹۸۸ -- Literature and the war -- History and criticism

موضوع: داستان های فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد

موضوع: Persian fiction -- ۲۰th century -- History and criticism



موضوع : تک گویی ها

Monologues : موضوع

شناسه افزوده : موزه انقلاب اسلامی و دفاع مقدس

رده بندی کنگره : PIR3442 / ج 9 الف 8 1397

رده بندی دیویی : ۰/۸۳۵۸۸

شماره کتابشناسی ملی : ۵۶۳۲۹۱۱

ص : ۱

**تقدیم به**

عموی عزیزتر از جانم

شریف اویهنگی

کوهی استوار و حامی من در طول تمام زندگی ام،

امیدبخش جانم که آسایش او آرامش من است.

ص: ۲

انسان همواره در حال گفتگو با خویشتن است؛ به جرأت می‌توان گفت که بی‌ریاترین و خالصانه‌ترین سخنان آدمی زمانیست که با خود به سخن می‌نشیند و شاید این گفتگوست که اندکی از آلام وی می‌کاهد و زوایای پنهان درون انسان را هر چه بیشتر بر خودش می‌نمایاند. به عقیده‌ی نگارنده و بر همین اساس تک‌گویی و کاربرد این شیوه در داستان سبب جذب هر چه بیشتر مخاطبان نسبت به سایر شیوه‌های زاویه دید شده است. این تحقیق دلیل‌گرایش نویسنده‌گان حوزه‌ی ادبیات پایداری را در داستان‌نویسی بر مخاطبان فهیم و علاقمند به حوزه‌ی داستان و رمان دفاع مقدس آشکار می‌سازد.

و اکنون؛

سپاس ایزد منان را که فرصتی فراهم آورد تا علم را مشق کنم؛ خدایی که از هیچ محبتی دریغ نکرد و در تمام مراحل زندگی ام مرا قوت قلب بود. تقدیر و تشکر خود را تقدیم می‌دارم به محضر ارزشمند مادر عزیز و فداکارم، بانوی مهربان و خالص و بی‌ریای زندگی‌م سرکار خانم پروین حسن‌پور برای تمام محبت‌های بی‌مثالش که پرشورترین لحظات زندگی ام را رقم زد. بسی شایسته است از استاد فرهیخته و فرزانه دکتر سیدمحسن حسینی که با کرامتی چون خورشید، سرزمین دل را روشنی بخشیدند و گلشن سرای علم و دانش را با راهنمایی‌های کارساز و سازنده بارور ساخت، تشکر نمایم.

سخن آخر:

« ما توفیقی إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ »

ص: ۳



بخش اول: تک گویی در ادبیات داستانی

- ۱-۲) بخش اول: تعریف تک گویی و انواع آن ..... ۱۱
- ۱-۱-۲) تک گویی درونی ..... ۱۲
- ۱-۲-۲) تک گویی نمایشی ..... ۲۰
- ۱-۳-۲) حدیث نفس ..... ۲۲
- ۲-۲) بخش دوم: سابقه تک گویی در داستان نویسی غرب ..... ۲۵
- ۲-۳) بخش سوم: پیشینه تک گویی در ادبیات داستانی ایران ..... ۲۷
- ۲-۴) بخش چهارم: نقش و کارکرد تک گویی در داستان ..... ۲۹

۲-۵) بخش پنجم: ادبیات داستانی دفاع مقدس..... ۳۲

۲-۶) جمع‌بندی..... ۳۶

فصل سوم: بررسی شیوه تک‌گویی در داستان‌های دفاع مقدس

۳-۱) بخش اول: رمان ضریح چشم‌های تو

۳-۱-۱) معرفی نویسنده..... ۳۹

۳-۱-۲) خلاصه رمان..... ۴۰

۳-۱-۳) معرفی و نقد داستان..... ۴۳

۳-۱-۴) شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان..... ۴۳

۳-۲) بخش دوم: رمان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند

۳-۲-۱) معرفی نویسنده..... ۵۱

۳-۲-۲) خلاصه رمان..... ۵۲

ص: ۶

۳-۲-۳) معرفی و نقد داستان..... ۵۴

۳-۲-۴) بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان..... ۵۵

۳-۳) بخش سوم: رمان شیار ۱۴۳

۳-۳-۱) معرفی نویسنده..... ۵۹

۳-۳-۲) خلاصه رمان..... ۶۰

۳-۳-۳) معرفی و نقد داستان..... ۶۱

۳-۳-۴) بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان..... ۶۲

۳-۴) بخش چهارم: رمان پل معلق

۳-۴-۱) معرفی نویسنده..... ۶۹

۳-۴-۲) خلاصه رمان..... ۷۰

۳-۴-۳) معرفی و نقد داستان..... ۷۱

ص: ۷

۳-۴-۴) بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان..... ۷۲

۳-۵) بخش پنجم: رمان شطرنج با ماشین قیامت

۳-۵-۱) معرفی نویسنده..... ۷۶

۳-۵-۲) خلاصه رمان..... ۷۶

۳-۵-۳) معرفی و نقد داستان..... ۷۷

۳-۵-۴) بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان..... ۷۸

۳-۶) بخش ششم: رمان هلال پنهان

۳-۶-۱) معرفی نویسنده..... ۹۱

۳-۶-۲) خلاصه رمان..... ۹۲

۳-۶-۳) معرفی و نقد داستان..... ۹۳

۳-۶-۴) بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان..... ۹۴

ص: ۸



۳-۷-۱) معرفی نویسنده..... ۹۷

۳-۷-۲) خلاصه رمان..... ۹۸

۳-۷-۳) معرفی و نقد داستان..... ۹۹

۳-۷-۴) بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان..... ۹۹

۳-۸) رمان نه آبی نه خاکی

۳-۸-۱) معرفی نویسنده..... ۱۰۴

۳-۸-۲) خلاصه رمان..... ۱۰۵

۳-۸-۳) معرفی و نقد داستان..... ۱۰۶

۳-۸-۴) بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقد آن در داستان..... ۱۰۸

فصل چهارم: بحث و بررسی

۴-۱) نقد و بررسی یافته‌های تحقیق..... ۱۱۳

۵-۱) نتایج حاصل از تحقیق..... ۱۲۵

۵-۲) ارائه پیشنهادهایی برای تحقیقات بعدی..... ۱۲۹

۵-۳) منابع و مآخذ..... ۱۳۰

داستان یکی از انواع ادبی است که تاریخی به قدمت تمدن انسان دارد. بشر در طول تاریخ برای بیان رازها، رویدادهای مختلف و آمال و آرزوهای خویش از قالب قصه در اشکال مختلف آن نظیر حکایت های کوتاه و داستان های بلند استفاده کرده است. برای مثال مولانا که یکی از بزرگترین شاعران ادب فارسی است بخشی مهمی از داستان‌هایش را بر عهده گفت و گو نهاده است. همچنین عطار در منظومه‌هایش از شیوه تک‌گویی بهره برده است و نیز بسیاری دیگر از بزرگان ادب فارسی چه در حوزه نظم و چه در حوزه نثر از تک‌گویی برای انتقال مفاهیم خود بهره برده‌اند. صادق هدایت که یکی از بزرگترین نویسندگان معاصر ماست بیش از دیگران از این زاویه دید استفاده کرده است و بعد از او نیز نویسندگان بیشتر از پیش ازین شیوه و انواع مختلف آن بهره برده‌اند.

در تاریخ ادبیات ما انواعی از حکایت، قصه و داستان در اشکال مختلف آن وجود دارد، که در قالب نظم و نثر بیان شده است. بی شک گفت و گوها و آن چه امروز به آن تک‌گویی اطلاق می‌شود، در این قصه‌ها و داستان‌ها نقشی اساسی داشته است. برخی از این گفت و گوها مخاطب خاصی ندارد؛ به بیانی دیگر، یکی از قهرمانان داستان یا خود راوی در لحظه‌های عاطفی و هیجانی شدید به گفت و گو با خود می‌پردازد و از این راه، هم به پیشبرد ماجراهای داستانی کمک می‌کند و هم پرده از محتوای ضمیر خود آگاه یا ناخود آگاه خویش برمی‌دارد.

در سایر کتب ادبیات تعلیمی ما نظیر: منطق الطیر عطار، خمسه نظامی گنجوی نیز تک‌گویی‌ها جایگاه خاصی دارند. اما با تعریفی که امروز از داستان داریم، این آثار منظوم را نمی‌توان در بخش ادبیات داستانی طبقه بندی کرد؛ به طوری که می‌توان گفت به اعتقاد نگارنده به جز «سمک عیار» داستان بلندی از پیشینیان ما برجای نمانده است. ادبیات داستانی شامل رمان، داستان کوتاه و مینیمال در واقع جزو آن دسته از ادبیات مدرن جهان هستند که از قرن نوزدهم به بعد رواج یافتند؛ به طوری که حتی در نخستین مکتب ادبی جهان یعنی «کلاسیک» نیز مشاهده می‌شود.

در ایران نیز این نوع داستان نویسی و استفاده از شیوه های مختلف تک گویی، مربوط به قرن حاضر است. لذا انواع تک گویی به شیوه نوین و با تعاریف جدید در داستان، عمر کوتاهی دارد. اغلب صاحب نظران صادق هدایت را در زمره نوگراترین و بدعت گذارترین نویسندگان ایران در این زمینه می دانند. بررسی داستان های هدایت، به ویژه با توجه به برهه زمانی ای که این داستان ها در آن نوشته شدند، مؤید این دیدگاه است که او از تکنیک ها و شیوه هایی استفاده کرد که دست کم تا آن زمان در ادبیات داستانی نوپای ایران مسبوق به سابقه نبودند. یک نمونه تلاش های هدایت برای فراتر رفتن از شیوه های مرسوم داستان... نویسی و ایجاد چهارچوب های نو را در داستان کوتاه او با عنوان «فردا» می توان به تماشا نشست. این داستان، که نخستین بار در سال ۱۳۲۵ منتشر شد، با استفاده از تکنیک تک گویی درونی سیلان ذهن نوشته شده است که در آن زمان، دست کم در ادبیات ما، روش مرسوم و شناخته شده ای در داستان نویسی محسوب نمی شده است.

نوگرایی ادبی هدایت ایجاب می کرد که او از مبانی مکاتب هنری ای که در اوایل قرن بیستم در اروپا شکل گرفته بودند آگاهی یابد و این آگاهی را با نگارش به سیاق و سبکی نو در داستان هایش منعکس کند. اما امروز شیوه های گوناگون تک گویی اعم از درونی و بیرونی و نمایشی، شیوه هایی کاملاً رایج و شناخته شده هستند و اغلب نویسندگان از این شیوه ها در نگارش داستان های کوتاه و بلند استفاده می کنند.

در ادبیات داستانی دفاع مقدس هم که وقایع آن ها مربوط به هشت سال جنگ تحمیلی است، نوشتن داستان از زاویه دید اول شخص و استفاده از تک گویی به دلایل مختلف جایگاه خاصی دارد و اغلب نویسندگان این حوزه از این شیوه برای نوشتن داستان های کوتاه و بلند بهره برده اند.

از آنجا که این شیوه از گفت و گو و روایت در ادبیات داستانی امروز مورد توجه قرار گرفته است، نباید ظهور آن را در ادبیات داستانی دفاع مقدس نادیده گرفت. لذا در این تحقیق برآنیم که گونه های مختلف شیوه تک گویی را در آثار داستانی دفاع مقدس بررسی کنیم. در کتاب حاضر هفت کتاب داستان شامل: پل معلق، شیار ۱۴۳، کودکی های زمین، هلال پنهان، گنجشک ها بهشت را می فهمند، ضریح چشم های تو و شطرنج با ماشین قیامت؛ به/ عنوان نمونه انتخاب و گونه های مختلف تک گویی و نقش شان در پیشبرد داستان مورد پژوهش و کندوکاو قرار گرفته است.

هدف از این بررسی این است که بینیم شیوه تک/گویی در رمان‌های دفاع مقدس چه جایگاهی دارد و نقش این زاویه دید در پیشبرد داستان‌ها چگونه است؟

در واقع، برخی از نویسندگان حوزه ادبیات پایداری به ویژه نویسندگانی که آثارشان را در دوره سوم داستان نویسی جنگ پدید آورده‌اند، آگاهانه از این شیوه روایی در نگارش داستان‌هایشان بهره برده‌اند. برخی از نویسندگان به سبب آشنایی با حوزه نمایش و تئاتر و سینما، شیوه تک گویی نمایشی را نیز به کار گرفته‌اند و در برخی دیگر صرفاً از شیوه تک گویی درونی استفاده شده است. در مجموع به نظر می‌رسد در داستان‌هایی که با سبک و شیوه روایت مدرن پدید آمده‌اند، این شیوه از روایت جایگاه خاص و برجسته‌ای داشته باشد. به نظر می‌رسد شیوه تک گویی با امکانات و قابلیت‌هایی که در پردازش شخصیت، زاویه دید، طرح و نحوه روایت داستانی دارد می‌تواند در پیشبرد داستان و در عین حال، ملموس‌تر و باورپذیرتر کردن کنش داستانی، مفید و مؤثر واقع شود.

در خصوص تک گویی در کتاب‌ها و منابعی چون عناصر داستان (میرصادقی، ۱۳۸۸) داستان نویسی جریان سیال ذهن (بیات ۱۳۸۷) دستور زبان داستان (اخوت، ۱۳۷۱) مطالبی آمده است. همچنین زینلی (۱۳۹۳) در پایان نامه خود به بررسی تک گویی و تک صدایی در درام ایرانی از مشروطه تا امروز پرداخته و دلایل و ریشه‌های تک گویی در میان ایرانیان و تأثیر آن بر درام نویسی در ایران را بر اساس نظریات «میخائیل باختین» بررسی کرده است. با این همه، تا کنون در خصوص بررسی این شیوه از روایت و گفت و گو در آثار روایی دفاع مقدس پژوهش مستقلی صورت نگرفته است.

بنابراین و با توجه به جایگاه ادبیات دفاع مقدس در بین جریان‌های ادبیات داستانی و با عنایت به این که این رویکرد می‌تواند جنبه‌های ناشناخته‌ای از ادبیات داستانی دفاع مقدس را آشکار کند، کتاب حاضر می‌تواند زمینه آشنایی دانشجویان و پژوهندگان را با عناصر و تمهیدات نویسندگان در داستان‌های دفاع مقدس فراهم نماید و مبدایی برای شروع تحقیقات بعدی در این عرصه قرار بگیرد.

## بخش اول: نگ گویی در ادبیات داستانی

اشاره

ص: ۱۴

در داستان‌نویسی مدرن و جریان سیال ذهن، توجه نویسندگان از دنیای بیرون به دنیای مرموز و رازآلود ذهن و ضمیر ناخودآگاه معطوف شد. به عبارتی این بار در این نوع داستان‌ها شخصیت‌ها در کشمکش با ذهن خود هستند. در داستان‌های مدرن بر روی حوادث تأکید نمی‌شود، بلکه در این داستان‌ها تأکید بر روی حالت ذهنی شخصیت است. حوادث در این داستان‌ها کاوشی در ذهن شخصیت است.

«روایت داستان در دوران مدرن، بر آن است تا باور به جهان همچون دربردارنده ساختاری ضروری، غایبند و در نتیجه بامعنا را در هم بشکنند. راوی داستان مدرن در وهله اول به عنوان انسانی مدرن که ایده حضور نظمی هدفمند در کیهان را بی‌اعتبار می‌داند، هرچه بیشتر به خویشتن خویش و قضاوت‌های فردی‌اش وانهاده می‌شود، بی‌آن که گفته‌های دیگران نقشی تعیین کننده در این میان داشته باشد.» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۵)

«داستان‌های جریان سیال ذهن، که در آن‌ها نویسنده از دیدگاهی مدرنیستی به مقوله روایت می‌نگرد، نمونه‌های روشن شیوه روایتی هستند که در آن به صراحت از نقل داستانی منسجم و انعکاس واقعیتی قطعی و مورد توافق همگان پرهیز می‌شود. در این داستان‌ها نویسنده بر آن است تا با قرار دادن کانون روایت در ذهن شخصیت‌ها به عنوان کنشگران اولیه داستان و کنار رفتن خود از صحنه، روایت داستان را واسطه‌ای قرار دهد تا خوانندگان متن (کنشگران ثانویه) از طریق تفسیر متن در آن راه جویند و سکنی گزینند.» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۵-۷۷)

در این سبک داستانی خلاف سایر شیوه‌های داستان‌نویسی از سیلان نامنظم و آشفته ذهن شخصیت‌های داستانی استفاده می‌شود. در واقع در این نوع داستان‌نویسی خواننده از دور نظاره‌گر وقایع نیست، بلکه با ذهنیتی که دارد همراه با اتفاقات پیش می‌رود.

«جریان سیال ذهن به کل حوزه آگاهی و واکنش عاطفی-روانی فرد گفته می‌شود که از پایین‌ترین سطح یعنی سطح پیش تکلمی آغاز می‌شود و به بالاترین سطح که سطح کاملاً مجزای تفکر منطقی است، می‌انجامد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۲)

## فصل اول: تعریف تک‌گویی و انواع آن

در تعریف تک‌گویی آمده است که: «تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد، یعنی نویسنده، خواننده را به طور مستقیم مورد خطاب قرار دهد و از حادثه یا وضعیت و موقعیتی با او حرف بزند». تک‌گویی ممکن است پاره‌ای از داستان یا نمایشنامه باشد یا به طور مستقل همه داستان یا نمایشنامه را به خود اختصاص دهد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۰)

پرینس در کتاب فرهنگ لغت داستان‌شناسی می‌نویسد:

«تک‌گویی، گفتار طولانی شخصیت داستانی است (که به دیگر اشخاص اشاره نمی‌کند). اگر تک‌گویی ناگفته بماند (یعنی اگر شامل افکار بر زبان آمده شخصیت شود)، در گستره تک‌گویی درونی قرار می‌گیرد.» (پرینس، ۲۰۰۳: ۹۵)

«تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنی که فکر یا خودگویی شخصیت داستان بدون دخالت راوی (در مواردی با حضور گاه‌راوی)، زندگی درونی، تجربه‌ها، احساسات و عواطف خود را فکر می‌کند.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲)

در سطور پیش یادآور شدیم که نویسندگان جریان سیال ذهن به این نتیجه رسیده‌اند که برای انعکاس محتویات ذهنی شخصیت‌های داستانی باید از تکنیک‌ها و شیوه‌های متعددی بهره گرفت که از جمله آنها: تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم، دانای کل و حدیث نفس بود. اما خود شیوه تک‌گویی که شیوه‌ایی نو در زاویه دید است، بر اساس سازوکارهای شکل‌زبانی و هدف نویسنده/راوی به ۳ نوع تقسیم می‌شود:

۱- تک‌گویی درونی (Interior monologue)

۲- تک‌گویی نمایشی (Dramatic monologue)

۳- حدیث نفس یا خودگویی (soliloquy)

«صاحب‌گفتار در هر یک از شکل‌های یاد شده، گاه خود راوی است و گاه یکی از قهرمانان داستانی وی. به علاوه، تک‌گویی از نظر شکل‌زبانی به یکی از سه صورت نقل قول مستقیم، نقل قول



غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم آزاد نمودار میشود». (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷ و مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۸)

## تک گویی درونی (Interior monologue)

«تک گویی درونی یکی از شیوه‌های ارائه جریان سیال ذهن است. تک گویی درونی بیان اندیشه هنگام بروز آن در ذهن است پیش از آن که پرداخت شود و شکل بگیرد. در این شیوه روایت، اساس بر مفاهیمی است که ایجاد تداعی معانی می‌کند. خواننده به طور غیرمستقیم در جریان افکار شخصیت داستان و واکنش او نسبت به محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های او را دنبال می‌کند. تک گویی درونی بسیار شبیه حرف زدن بچه‌های کوچک است، وقتی با خودشان بازی می‌کنند و حرف می‌زنند و مخاطبی ندارند. به بیان دیگر هرگز انتظار ندارند که کسی به آنها توجه کند یا به آنها جواب بدهد و با صحبت‌شان همراهی کند یا نسبت به افکارشان که به زبان می‌آید و کارهایی که از آنها سر می‌زند، از خود عکس‌العملی نشان دهد». (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۴۱۱)

در داستان‌های مدرن از انواع زاویه دید بهره برده می‌شود. در زاویه دید تک گویی معمولاً راوی اول شخص است و به تک گویی درونی می‌پردازد. یعنی راوی خودش با خودش حرف می‌زند و مسائل را تحلیل می‌کند. گاهی راوی شخصیت اصلی است که به تک گویی درونی می‌پردازد.

از نظر چریشفسکی، تک گویی درونی عبارت است از «ارائه فرآیندهای روانی نیمه پنهان، گذار نا به هنگام از یک اندیشه یا احساس به اندیشه و احساس دیگر که به صورت مونولوگ بر زبان نیامده شخصیت، درآمده است». (بولینگ، ۱۹۵۰: ۳۳۵)

«اگر صحبت کننده، به محیط دور و بر حاضر خود واکنش نشان بدهد، تک گویی درونی او، داستانی را تعریف می‌کند که در همان موقع در اطراف او می‌گذرد. اگر افکار او، بر محور خاطره‌هایی می‌گذرد، تک گویی او بعضی از حوادث گذشته را که با زمان حال تداعی می‌شود، مرور می‌کند. دست آخر اگر تک گویی او اساساً واکنشی است، سیر اندیشه صحبت کننده، نه زمان حال را گزارش می‌کند و نه یادآور زمان گذشته داستان است، تک گویی درونی، خود داستانی است با زمان نامشخص». (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۴۱۲)

در این زمینه «بیات» لایه‌های دیگری از ویژگی‌های تک گویی را بر ما آشکار می‌کند و می‌نویسد:

«تک گویی درونی شیوه‌ای از روایت است که در آن تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان در سطوح مختلف ذهن در مرحله پیش از گفتار نمایانده می‌شوند. تک گویی درونی انعکاس ذهن شخصیت‌ها در سطح پیش از گفتار است. مقصود از سطح پیش از گفتار ذهن، لایه‌هایی از آگاهی است که به سطح ارتباطی (خواه گفتاری و خواه نوشتاری) نمی‌رسد و برخلاف لایه‌های گفتار متضمن مبنای ارتباطی نیست. در لایه‌های پیش از گفتار ذهن، نه ترتیب زمانی مطرح است، نه نظم منطقی و نه سانسور. تصاویر و ذهنیات در سطح پیش از گفتار، معرف احساسات و عواطفی هستند که بر زبان جاری نشده... اند.» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۷)

بیات در ادامه این مبحث در مورد مرحله پیش از گفتار و آن چه در ذهن می‌گذرد می‌نویسد:

«مرحله پیش از گفتار ذهن، مبنای ارتباطی ندارد، بنابراین افکار و ذهنیت‌های شخصیت‌های داستان در تک گویی درونی ظاهراً دنبال اطلاع رسانی به خواننده نیستند. به خصوص وقتی که نویسنده غایب است و خواننده مستقیماً با ذهن شخصیت سروکار دارد، هیچ‌گاه جمله‌ها و افکاری در ذهن شخصیت جاری نمی‌شود که برای خود او بی‌ثمر و دارای اطلاعاتی برای خواننده باشد. شخصیت داستانی برای خود و بدون انسجام منطقی می‌اندیشد و هیچ‌گاه دانسته‌های اولیه و بدیهی خود را (مثل این که چند سال دارد و نامش چیست) برای خواننده بازگو نمی‌کند.» (همان)

بنابراین تک گویی درونی یک روایت مستقیم، برای انتقال معنا به مخاطبی معین نیست؛ بلکه جریانی است که از ذهن راوی می‌گذرد و گاهی به اختیار به زبانش رانده می‌شود. نویسنده در این شیوه روایی، به مخاطب و واکنش او توجهی ندارد؛ بلکه تحت تأثیر هیجانات عاطفی، به گفت و گو با خود می‌پردازد.

«در تک گویی درونی زبان در حالت ابتدایی و گنگ و بی‌وقفه، لحظه به لحظه از اعماق ذهن که در آن خاطرات، رویاها، نقشه‌ها و حساسیت‌ها با هم درآمیخته است، جاری می‌شود.» (سید حسینی، ۱۳)

اینک به عنوان مثال بخشی از رمان ضریح چشم‌های تو از سیدمهدی شجاعی را در این جا می‌آوریم:

«داشتم عطش سنگرها را مرتفع می‌کردم، آب می‌دادم به بچه‌ها، دیده بودی که؟ خواستند مقدمه بچینند در گفتن خبر شهادت. می‌دانستند که مادر نداری و برادر و خواهر، و می‌دانستند که من و تو مانده‌ایم فقط از آن خانوار بزرگ ایل مانند که دست موشک به حیاطمان نرسیده.

و می‌دانستند پیوند محکم دوستیمان را و انس و الفتیمان را. و از همین رو می‌خواستند مقدمه بچینند. گفتند: «تنها خداست که می‌ماند» و من گفتم: «تنها قاسم نیست که می‌رود».

در این قطعه پدر شهید که از خانواده‌ای پرجمعیت تنها مانده با خودش حرف می‌زند و خواننده غیرمستقیم در جریان تک... گویی او که منعکس کننده دنیای غم و اندوه توأم با رضایت و خشنودی پدرانۀ اوست، قرار می‌گیرد و از این حادثه متأثر می‌شود.

اساس تک گویی درونی را تداعی معانی می‌دانند؛ یعنی اندیشه‌ای، واژه‌ای، احساسی یا مفهومی، انگیزه یادآوری خاطرات و تک گویی درونی راوی یا شخصیت داستان می‌شود. در تک گویی درونی، کسی مخاطب گوینده نیست؛ «این گونه روایت، مانند حرف زدن بچه‌های کوچک و اشخاص پیر می‌ماند، وقتی با خودشان حرف می‌زنند.» (داد، ۱۳۷۸: ۱۲۲)

البته، با این تفاوت که در تک گویی درونی گفت و گو در ذهن شخصیت داستان صورت می‌گیرد و خلاف حرف زدن بچه... ها یا اشخاص پیر، به زبان نمی‌آید.

«در تک گویی درونی، اگر صحبت کننده به محیط دور و بر حاضر خود واکنش نشان دهد، تک گویی درونی او، داستانی را تعریف می‌کند که در همان موقع، در اطراف او می‌گذرد. اگر افکار او بر محور خاطره‌هایی می‌گذرد، تک گویی او، بعضی از حوادث گذشته را که با زمان حال تداعی می‌شود، مرور می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۷۹)

«در این شیوه از روایت، اندیشه و احساس شخصیت داستان بازگو می‌شود؛ یعنی آن چه در ذهن شخصیت می‌گذرد بی‌آن که به زبان آورده شود، توسط راوی (نویسنده) بیان می‌شود. بازگویی راوی، به این معنی نیست که او لزوماً در بیان ذهن شخصیت دخالت می‌کند، بلکه به این معنی است که انگار راوی از قدرت فکرخوانی برخوردار است و با خواندن ذهن شخصیت، تنها نقش انتقال دهنده یا بازگو کننده ذهن شخصیت را ایفا می‌کند و در واقع، کاتب ذهن شخصیت داستان است.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲)

دوژاردن، تک گویی درونی را شگردی می‌داند که «خواننده با آن مستقیماً به درون زندگی شخصیت راه می‌یابد بی‌آن که توصیف یا اظهار نظر نویسنده در این کار مداخله کند.» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۵۸) «تک گویی درونی به بیان خصوصی... ترین اندیشه‌های راوی یا شخصیت داستان می‌پردازد؛ اندیشه‌هایی که درست در کنار وجدان ناخودآگاه فرد جای دارند.» (ایدل، ۱۳۶۷: ۷۲)

اونیل می‌نویسد: «تک گویی درونی مؤثرترین شگرد نمایش و شبیه سازی فرآیندهای روانی است که امکان دارد تمام سطوح ذهنیت را شامل شود: ضمیر آگاه، نیمه آگاه و ناخودآگاه. این شگرد با تصویر شخصیت در بطن محتوای ذهن و نیز با فرآیندها یا صناعات شبیه سازی جریان اندیشه سروکار دارد.» (اونیل، ۱۹۶۸: ۴۴۷)

«رابرت هامفریتک گویی درونی را شگرد به کار رفته در ادبیات داستانی برای نمایش فرآیندها و محتوای روانی شخصیت معرفی کرده که بخشی یا تمام آن ناگفته باقی می‌ماند، درست همان گونه که این فرآیندها در سطوح مختلف کنترل آگاهانه وجود دارند پیش از آن که برای گفتاری خاص مرتب و فرمول بندی شوند.» (هامفری، ۱۹۵۴: ۹۵)

«از نظر کُن، هرگاه افکار شخصیت در حالتی به شیوه گفتمان مستقیم ارائه شود (کاربرد من اول شخص و فعل زمان حال)، با تک گویی درونی روبه‌رویم.» (کُن، ۱۹۶۶: ۱۰۹)

به تعبیر چتمن فعالیت ذهنی شامل دو نوع است:

«به کلام درآمده و به کلام درنیامده؛ یا شناختی و ادراکی.»

در ظاهر به کلام درآوردن فعالیت‌های شناختی چندان قابل درک نیست؛ مسأله، برگرداندن فعالیت‌های ادراکی به کلام است. چتمن معتقد است تک گویی درونی، این خطیر را انجام می‌دهد. چتمن ویژگی‌های تک گویی درونی را عبارت می‌داند از:

۱- اگر قرار باشد شخصیت به کسی ارجاع دهد، جز خودش کسی دیگر نیست.

۲- زمان داستان و زمان متن، افعال دستوری یکسان دارند.

۳- زبان و ظرافت‌های آن جملگی از آن شخصیت است.

۴- خواننده همان میزان اطلاعات دریافت می‌کند که شخصیت در اختیار دارد.

۵- هیچ مخاطب فرضی در صحنه حضور ندارد.

«نکته مهم این است که تک گویی درونی هم فعالیت‌های شناختی را دربرمی‌گیرد، هم فعالیت‌های ادراکی را.» (چتمن،

۱۹۷۸: ۱۸۱)

تک گویی درونی از نظر شیوه بیان و شکل زبانی‌ای که مورد استفاده نویسنده قرار می‌گیرد به ۲ نوع عمده تقسیم می‌شود:

۱) تک گویی درونی مستقیم (Direct Interior monologue)

۲) تک گویی درونی غیرمستقیم (Indirect Interior monologue)

مبنای این تقسیم بندی نیز حضور یا عدم حضور نویسنده در داستان است. در تک گویی درونی مستقیم فرض بر این است که نویسنده غایب است و تجربیات درونی شخصیت به طور مستقیم از ذهن او عرضه می شود. بنابراین خواننده نیازی به صحنه آرایی و راهنمایی نویسنده ندارد. اما در تک گویی درونی غیرمستقیم نویسنده در داستان حضور دارد و همپای تک گویی درونی شخصیت حرکت می کند و داستان، ذهنیات او را به خواننده منتقل می کند.

«در این شیوه از تک گویی درونی نیز نویسنده دانای کل محتویات لایه های پیش از گفتار ذهن شخصیت را چنان ارائه می کند که گویی این مطلب مستقیماً از ذهن شخصیت نقل می شوند؛ با این تفاوت که نویسنده مطلب را از زبان خود و با زاویه دید سوم شخص - و به ندرت دوم شخص - روایت می کند و گاهی هم توضیحاتی در مورد ذهنیات شخصیت می افزاید. البته باید توجه داشت که به محض حضور نویسنده در داستان، تک گویی درونی غیرمستقیم نخواهد شد. معروف ترین و هنرمندانه ترین قطعه ای که به شیوه تک گویی درونی مستقیم نوشته شده است بخش آخر رمان اولیس اثر جیمز جویس است.» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۹-۸۰)

«تک گویی درونی غیرمستقیم را ویرجینیا وولف بیش از دیگر نویسندگان جریان سیال ذهن به کار برده است.» (همان: ۸۷)

تک گویی درونی غیرمستقیم: «در این نوع، دخالت نویسنده محسوس نیست و خودآگاه یا ناخودآگاه راوی/قهرمان بدون هیچ گونه اثر و نشانی از نویسنده، مستقیماً به خواننده منتقل می شود. تک گویی درونی مستقیم خود دارای دو شکل مبهم و روشن است. اگر نویسنده تک گویی درونی را با عباراتی مانند «گفت» و «گمان کرد» و .... بیان کند، تک گویی او از نوع روشن خواهد بود.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸۷)

«اما اگر نویسنده هنگام روایت تک گویی ها از افعال یادشده استفاده نکند و به یک باره به خودآگاه یا ناخودآگاه راوی/قهرمان مراجعه کند و به بیان آنها پردازد، تک گویی درونی مستقیم او از نوع مبهم یا گنگ خواهد بود. این گونه از تک گویی با جریان سیال ذهن تطابق بیشتری دارد.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۹۱ و اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷)

نظر این دو نویسنده راجع به تک گویی درونی غیرمستقیم این است که:

اقتدار نویسنده بر متن در این نوع کاملاً هویداست؛ به این معنا که نویسنده مطالب ناگفته ذهن شخصیت را چنان صریح به بیان می‌آورد که گویی مستقیماً به زبان راوی/قهرمان آمده است. علاوه بر این، توضیحات و نظریات حاشیه‌ای نویسنده، مطالب را برای خواننده روشن‌تر می‌کند.

تک گویی درونی مستقیم روشن: «در این شیوه اول شخص در مقام راوی، ذهنیت، تجربه‌ها و عواطف خود را با نقل قول مستقیم روایت می‌کند. یعنی راوی/نویسنده آن چه را که در ذهن شخصیت در جریان است، بازگو می‌کند؛ البته این بازگویی به معنای دخالت نیست؛ بلکه با فکرخوانی شخصیت، کاتب ذهن او می‌شود». (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۳)

### تک گویی درونی مستقیم گنگ

«در این تک گویی، من در مقام راوی، ذهنیت پیشاکلامی و حتی از پیش اندیشیده شخصیت را که هنوز انسجام و پیوستگی زبانی و منطقی پیدا نکرده و بیشتر فاقد نظم و ارتباط منطقی است، به طرزی بیش و کم جسته و گریخته و به شیوه به طور عمده، تداعی آزاد بر روی کاغذ می‌آورد». (حرّی، ۱۳۹۰: ۳۴)

### تک گویی درونی غیرمستقیم

«این تک گویی به طور معمول با وساطت راوی، گاه به شیوه اول شخص و گاهی، به شیوه سوم شخص می‌آید». (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۴)

«این نوع از تک گویی به خاطر جابه جایی زاویه دید، باعث پیچیدگی داستان و گاه بدفهمی آن می‌شود. در این شیوه، ضمن آن که احساس و اندیشه‌های شخصیت ارائه می‌گردد، نویسنده هم پایه پای گفت و گوی درونی پرسونا حرکت می‌کند. در این روش برخلاف نوع مستقیم آن جمله‌ها با نقل قول غیرمستقیم و از سوی سوم شخص بیان می‌شود». (فلکی، ۱۳۸۲: ۵)

«این سوم شخص راوی در واقع همان «من» راوی است که به جای آن که در قالب «من» به شرح ماجرا پردازد، از زاویه دید «او» داستان را بازگو می‌کند؛ یعنی تک گویی درونی خود را در قالب «او» بیان می‌کند». (حسن‌لی، ۱۳۸۸: ۱۴)

جمع بندی

ص: ۲۲

به دیگر بیان، می‌توان انواع تک‌گویی درونی را این چنین شرح داد: تک‌گویی درونی به دو نوع مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شود. در تک‌گویی درونی مستقیم دخالت نویسنده در داستان محسوس نیست و مکنونات ذهنی راوی یا قهرمان مستقیم به خواننده انتقال داده می‌شود. این نوع تک‌گویی خود به دو نوع روشن و مبهم یا گنگ تقسیم می‌شود. اگر نویسنده هنگام روایت داستان از افعال «گفت» و یا «گمان کرد»، استفاده کرد تک‌گویی او از نوع روشن خواهد بود و اگر از افعال یاد شده استفاده نکرد و مستقیم به ناخودآگاه قهرمان داستان مراجعه و به بیان آنها بپردازد، تک‌گویی درونی او از نوع مبهم خواهد بود؛ که چنان که پیش تر رفت این نوع از تک‌گویی مرز بسیار باریکی با داستان نویسی جریان سیال ذهن دارد. نمونه‌ای از تک‌گویی درونی مستقیم روشن:

گلشیری در داستان معصوم اول و معصوم دوم این چنین می‌نویسد:

«یا امامزاده حسین، ... من حاجتی ندارم، نه، هیچ چیز ازت نمی‌خوام، فقط... برای من روسیاه واسطه بشو تا از سر تقصیرم بگذرد. خودت خوب می‌دانی که من تقصیری نداشتم». (گلشیری، معصوم دوم ۸۹)

در این قطعه شخصیت داستان افکار و منویات خود را به شیوهٔ درد دل و یا خودگویی ابراز می‌کند. او این افکار را بر زبان نمی‌آورد، اما راوی با قدرت فکرخوانی خود این افکار را برای خواننده بازگو می‌کند.

و اما در تک‌گویی درونی غیرمستقیم برخلاف نوع مستقیم آن دخالت و اقتدار و حضور نویسنده در داستان کاملاً آشکار و واضح است. برای مثال گلشیری در شازده احتجاب از تک‌گویی درونی غیرمستقیم بهره برده است:

«به عکس نگاه کرد و به صورت خودش و خال را گذاشت گوشهٔ چپ دهانش، شازده گفت: «خال را بگذار گوشهٔ چپ لب، نه روی آن پوزهٔ دهاتیت» و زد. خال را سیاه کرد. مثل عکس خندید و دید که چین کنار دهانش از روی خال رد شد. همین طور که به عکس نگاه می‌کرد موهایش را شانه زد». (گلشیری، ۱۳۸۴: ۵۲)

ویژگی‌های مشترک گونه‌های مختلف تک‌گویی درونی

«نبودن مخاطب: ویژگی مهم تک گویی درونی این است که کسی مخاطب گوینده نیست. به بیانی دیگر، هرگز انتظار ندارند که کسی به آنها توجه کند یا به آنها جواب بدهد و با صحبتشان همراهی کند یا نسبت به افکارشان که به زبان می آید و کارهایی که از آنها سر می زند از خود عکس العملی نشان دهند». (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۴۱۱)

«ابهام زبانی: در تک گویی درونی زبان در حالت ابتدایی و گنگ و بی وقفه، لحظه به لحظه از اعماق ذهن که در آن خاطرات، رویاها، نقشه ها و حساسیت ها با هم در آمیخته است، جاری می شود». (سید حسینی، ۱۳۸۱: ج ۲، ص ۱۰۷۰)

«بیان احساسات گذرا و تفکرات فرار و گذرنده: تک گویی درونی برای بازگرداندن بافت ظریف کشش های فرار احساسات گذرا و تفکرات پراکنده وسیله ای بسیار مناسب است». (کوندرا، ۱۳۷۷: ۷۸)

«راهیابی به ذهن راوی/قهرمان: ادوارد دژاردن تک گویی درونی را شگردی می داند که خواننده با آن مستقیماً به درون زندگی شخصیت راه می یابد بی آن که توصیف یا اظهار نظر نویسنده در این کار مداخله کند. همچنین، آن را شگردی می داند که مبین اندیشه هاست؛ اندیشه هایی که بیش از هر چیز به ناخودآگاهی نزدیک است». (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۵۷)

و تداعی معانی: در هر یک از گونه های تک گویی درونی، قهرمان/راوی با اندک بهانه ای به عرصه معانی جدید وارد می شود؛ به عبارت دیگر اندیشه ها و احساسات به صورت پیاپی یکدیگر را تداعی می کند.

نظر منتقدان درباره اختلاف تک گویی درونی و جریان سیال ذهن

برخی از منتقدان تک گویی درونی را مترادف با جریان سیال ذهن به کار می برند و یا آن را اصطلاحی عام می دانند که شیوه های متعدد داستان های جریان سیال ذهن را شامل می شود، اما چنان که گفتیم، تک گویی درونی یکی از تکنیک های ارائه محتویات ذهن در داستان های جریان سیال ذهن است. تک گویی درونی را می توان جزو اصطلاحات ادبی و بلاغی به شمار آورد، در حالی که وقتی از داستان جریان سیال ذهن سخن می گوئیم، بیشتر یک ژانر ادبی را در نظر داریم. این نکته را باید افزود که سابقه استفاده از تک گویی درونی برای انعکاس فرآیندهای ذهنی شخصیت های داستان، به پیش از شکل گیری شیوه جریان سیال ذهن برمی گردد، نویسندگانی که پیش از این سعی کرده بودند در آثارشان قطعاتی را به شیوه تک گویی درونی روایت کنند، به قابلیت های این تکنیک و همچنین تفاوت محتویات ذهن در مرحله پیش از گفتار با زبانی که به مرحله تکلم نزدیک می شود



توجه نمی‌کردند؛ بنابراین تک‌گویی درونی در آثار کسانی چون داستایفسکی و تولستوی اغلب فاقد ویژگی‌هایی است که برای تک‌گویی درونی در داستان‌های جریان سیال ذهن برشمردیم.

«در رمان‌های جریان سیال ذهن، علاوه بر تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم، از شیوه‌های دیگری نیز استفاده می‌شود که هر چند کاربرد آنها در ادبیات داستانی سابقه‌ای طولانی دارد، اما نویسندگان جریان سیال ذهن از آنها استفاده خاصی می‌کنند. مهم‌ترین این شیوه‌ها دیدگاه دانای کل و حدیث نفس است.» (بیات، ۱۳۸۷: ۸۶)

«درباره ارتباط تک‌گویی با جریان سیال ذهن اختلاف نظر وجود دارد. گروهی این دو اصطلاح را معادل هم گرفته‌اند.» (کادن، ۱۳۸۰: ۴۳۰). «برخی تک‌گویی درونی را یکی از شیوه‌های به کارگیری جریان سیال ذهن دانسته‌اند.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۹۱ و میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۲) و گروه دیگری از پژوهشگران «جریان سیال ذهن را ماده خام این شکل بیانی» محسوب کرده‌اند. (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ج ۲ ص ۱۰۷۰)

«در مجموع به نظر می‌رسد تک‌گویی درونی در روایت‌هایی که بر جریان سیال ذهن مبتنی است، شگردی است که برای ارائه فرآیندها و محتویات ذهنی قهرمان/راوی در سطوح مختلفی از هوشیاری و خودآگاهی – که البته برخی را ناگفته باقی می‌گذارد – به کار می‌رود. این همان نکته‌ای است که تک‌گویی درونی را از تک‌گویی نمایشی و حدیث نفس (= خودگرایی) جدا می‌سازد.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۹۱)

### تک‌گویی نمایشی

تک‌گویی نمایشی نوعی از تک‌گویی است که در بعضی از داستان‌های کوتاه و رمان‌های امروزی از آن استفاده می‌کنند. اختلاف تک‌گویی نمایشی با تک‌گویی درونی، در این است که در تک‌گویی نمایشی، کسی مخاطب قرار می‌گیرد، حال آن که در تک‌گویی درونی هیچ‌کس مورد خطاب نیست و خواننده غیرمستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد.

«در شیوه نگارش تک‌گویی نمایشی گویی کسی با کس دیگر حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصی دارد، این مخاطب در خود داستان است. خواننده از صحبت‌های راوی داستان می‌تواند بفهمد که او در کجاست و در چه زمانی زندگی می‌کند و چه کسی را در داستان مورد خطاب قرار داده است.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۴)

«تک‌گویی نمایشی بیشتر در عرصه نمایش رواج دارد و توسط آن یکی از قهرمانان، وضعیت و سرشت خود را برملا می‌کند. به علاوه از زمان و مکان و برخی اطلاعاتی که دانستن آن‌ها برای فهم ماجرای اصلی نمایش مهم و کلیدی است، سخن به میان می‌آید.» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۲۶) «کادن تک‌گویی نمایشی را خطاب فرد به تماشاگران در نمایشنامه دانسته است.» (کادن، ۱۳۸۰: ۲۴۸)

نمونه بارز تک‌گویی نمایشی را می‌توان در داستان کوتاه «مرا به نام تو می‌خوانند» از مجموعه داستان ضریح چشم‌های تو مثال زد:

«... نه، نه، آن چیز که تو هیچ‌وقت یادت نمی‌رفت، من داشت یادم می‌رفت.»

کفش‌هایت را که برداشته بودی، بر زمین می‌گذاشتی و به اتاق برمی‌گشتی، یا به آشپزخانه، به هر کجا که من بودم... برمی‌گشتی که خداحافظی کنی و من می‌دانستم که بی‌خداحافظی نمی‌روی. راستش را بگویم، لذت می‌بردم از این که به کاری خودم را مشغول کنم تا تو برای خداحافظی به سراغم بیایی. می‌آمدی که خم شوی و دست‌هایم را ببوسی و من چشم‌هایت را. و من اکنون که را ببوسم مادر؟ تنهائیم را؟ جز من و تو کسی در این خانه نبود.» (ص: ۲۹)

با این حال، تک‌گویی نمایشی در روایت داستانی به ویژه داستانی که تمام یا بخشی از آن با زاویه دید عینی و به شیوه مکالمه و گفت‌وگو بین قهرمانان نوشته می‌شود، کاربرد دارد.

«تک‌گویی نمایشی، بیشتر در عرصه نمایش رواج دارد و توسط آن، یکی از قهرمانان، وضعیت و سرشت خود را برملا می‌کند. به علاوه، از زمان و مکان و برخی اطلاعاتی که دانستن آن‌ها برای فهم ماجرای اصلی نمایش مهم و کلیدی است، سخن به میان می‌آید.» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۲۶)

فلکی، تک‌گویی نمایشی را مختص هنر نمایشی یا صحنه‌ای (نمایشنامه نویسی) می‌داند. یعنی، «همان گونه که داستان... نویسی، تک‌گویی ویژه خود را دارد، در نمایش نامه نویسی نیز تک‌گویی وجود دارد که به تک‌گویی نمایشنامه (چه منظوم، چه منثور) معروف است. در اینجاست که باید از «صدای بلند» سخن گفت؛ زیرا در این حالت، شخصیت با صدای بلند فکر می‌کند؛ یعنی، اندیشه به سطح زبان می‌آید (اندیشه گویا). در واقع، باید گفت که در تک‌گویی نمایشی، شخصیت، احساسات و اندیشه‌اش را اجرا می‌کند یا به نمایش می‌گذارد.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۶۱) به عقیده وی، اصطلاح «نمایشی» در داستان‌نویسی یا داستان‌سرایی، کاربرد ویژه‌ای دارد که می‌تواند به تک‌گویی ارتباطی نداشته باشد. «منظور از شیوه نمایشی در داستان نویسی، این است که در صحنه‌هایی از داستان، روایت داستان، بدون وجود راوی و تنها از طریق گفت‌وگو ارائه می‌شود (همان گونه که در نمایشنامه متداول است)؛ یعنی، وقتی در صحنه یا صحنه‌هایی از یک داستان، تنها از

طریق گفت و گو بین دو یا چند نفر، کنش داستانی پیش برود بی آن که از اشخاصی نامی برده شود، داستان در این صحنه‌ها به شیوه نمایشی (نمایشنامه‌ای) ارائه شده است». (همان: ۶۲)

به این طریق ویژگی‌های تک‌گویی نمایشی را می‌توان به قرار زیر مشخص کرد:

۱. بیشتر در بخش‌هایی از داستان کاربرد دارد که با زاویه دید بیرونی نوشته می‌شود.

۲. دارای مخاطبی درون داستان یا بیرون از صحنه داستان است.

۳. نقش اطلاع‌رسانی دارد؛ زمان یا مکان یا اطلاعاتی که از چشم خواننده پنهان مانده است، توسط تک‌گویی نمایشی به وی ارائه می‌شود.

۴. در داستان، تک‌گویی نمایشی اغلب توسط راوی صورت می‌گیرد.

۵. شیوه بیانی مورد استفاده در تک‌گویی نمایشی، بیشتر نقل قول غیرمستقیم آزاد است؛ به این معنا که راوی سخنان یکی از شخصیت‌ها را که در ذهن او جریان دارد به صورت غیرمستقیم نقل می‌کند.

حدیث نفس یا خودگویی

حدیث نفس یا خودگویی یا حرف زدن با خود، آن است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده یا تماشاچی از نیات و مقاصد او باخبر شود و بدین طریق اطلاعاتی در مورد شخصیت نمایشنامه یا داستان به خواننده داده می‌شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت، به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌شود. کاربرد حدیث نفس بیشتر در نمایشنامه است، از حدیث نفس در سینما هم بسیار بهره می‌گیرند.

در حدیث نفس تنها اطلاعاتی به خواننده یا تماشاگر داده نمی‌شود؛ بلکه خصوصیت‌های روانی راوی نیز بر خواننده یا تماشاگر آشکار می‌شود. حدیث نفس یکی از روش‌های استفاده از جریان سیال ذهن است.

تفاوت حدیث نفس با تک‌گویی درونی آن است که در حدیث نفس شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند، در حالی که در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد.

بورونف برای حدیث نفس ویژگی دوگانه زیر را در نظر گرفته است:

برملا کردن سطوح زندگی ذهنی کشف نشده یا غیر قابل دسترسی به کمک دیگر وسایل.

«نشان دادن این که چگونه ضمیری جهان را درک می کند». (بورونف، ۱۳۷۸: ۲۲۴)

حدیث نفس یا تک گویی بیرونی آن است که در آن شخصیت، افکار و احساساتش را بر زبان می آورد تا مخاطب، خواننده یا تماشاچی از تئیات و مقاصد او باخبر شود. «البته خود شخصیت از حضور دیگران بی اطلاع است. به این ترتیب، اطلاعاتی در مورد شخصیت نمایشنامه یا داستان به خواننده داده می شود و با بیان احساسات و افکار شخصیت، به پیشبرد داستان کمک می شود. البته در حدیث نفس تنها اطلاعاتی به خواننده یا تماشاچی داده نمی شود، بلکه خصوصیات روانی راوی نیز برای خواننده آشکار می شود». (بی نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۲)

تفاوت حدیث نفس با تک گویی نمایشی

حدیث نفس در عین حال با تک گویی نمایشی نیز تفاوت دارد؛ زیرا در تک گویی نمایشی، شخصیت داستان برای گفته های خود مخاطبی دارد، حال آن که در حدیث نفس، شخصیت از وجود و حضور دیگران غافل و بی خبر است. حدیث نفس بخشی از اثری است، در حالی که تک گویی نمایشی می تواند همه اثر را به خود اختصاص دهد. «کاربرد حدیث نفس در اصل در نمایشنامه بوده است. مثلاً: قطعه «بودن یا نبودن» در نمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی حدیث نفس است». (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۸-۴۱۷)

«تفاوت حدیث نفس با تک گویی نمایشی که در آن شخصیت داستان با صدای بلند برای مخاطبی که خواننده او را نمی شناسد حرف می زند، این است که در تک گویی نمایشی، شخصیت برای گفته های خود مخاطبی دارد، حال آن که در حدیث نفس، شخصیت از وجود و حضور دیگران غافل و بی خبر است». (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۸۳) «از طرف دیگر تک گویی نمایشی در عرصه نمایش و شعر نمود دارد. در چنین شعری، شخصیت منفرد، سرشت خود و وضعیت نمایشی را به زبان خود برملا می کند. ضمناً برخلاف حدیث نفس، مکان و زمان و هویت های شخصیت در خلال خود شعر آشکار می شود». (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۲۲)

تفاوت حدیث نفس با تک گویی درونی

در شیوه حدیث نفس فرض بر این است که مخاطب حضور دارد، ولی شخصیت با خود سخن می گوید.

«برخلاف تک گویی درونی، مقصود از حدیث نفس، انتقال هویت ذهنی و زندگی درونی شخصیت به خواننده نیست، بلکه هدف، انتقال اندیشه‌ها و احساس‌هایی است که با طرح و عمل داستانی ارتباط دارند. بنابراین، حدیث نفس از انسجام بیشتری برخوردار است. ارائه محتوا و روندهای ذهنی شخصیت‌ها در حدیث نفس مستقیماً و بدون حضور نویسنده صورت می‌گیرد، منتهی فرض بر این است که مخاطبی نیز حضور دارد. در حدیث نفس، زاویه دید همواره همان زاویه دید شخصیت است و این شیوه از میان لایه‌های مختلف ذهن، با لایه‌های سطحی‌تری نسبت به تک گویی درونی سروکار دارد.» (بیات، ۱۳۸۷: ۸۸)

«تفاوت حدیث نفس (تک گویی بیرونی) با تک گویی درونی آن است که در حدیث نفس شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند، در حالی که در تک گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۸) یعنی نویسنده آن چه را می‌نویسد در واقع افکاری است که از ذهن شخصیت داستان می‌گذرد. «هدف از گفت و گوی درونی این است که هویت ذهنی و زندگی درونی شخصیت به خواننده منتقل شود، ولی هدف از حدیث نفس، انتقال احساس‌ها و اندیشه‌هایی است که به طرح و عمل داستانی ارتباط دارد، بنابراین از انسجام بیشتری برخوردار است.» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱۹)

بخش‌هایی از رمان شیار ۱۴۳ را می‌توان نمونه بارزی از این رابطه برشمرد.

در رمان شیار ۱۴۳ که به شیوه حدیث نفس نوشته شده است، شخصیت «اختر» که قهرمان داستان است با خود صحبت می‌کند و ما از افکار و ذهنیات وی آگاه می‌شویم، این بدان معناست که نویسنده از تک گویی درونی بهره برده است. اما، نویسنده در رمانش از وجود مخاطبان مطلع است و اختر خود گویه‌هایش را با صدای بلند- فکر کردن با صدای بلند- باز گو می‌کند. همین با صدای بلند با خود گفت و گو کردن مرز باریکی است میان تک گویی درونی و حدیث نفس.

برای مثال هنگامی که اختر دچار تردید می‌شود که آیا پسرش را برای جنگ راهی کند یا خیر، این گونه با خود سخن می‌گوید:

«خاک بر گورت دختر. خدا حکمت کند. چه ایمانی داری تو؟ خوب شد مرد نبود؛ و گرنه ده تا مثل تو اگر بود باید فاتحه مملکت را می‌خواندند. جعفر مرد است. مرد است که پشت به همه چیز کرده و می‌خواهد به جنگ برود. ضعیفه‌ای دیگر. کاریت نمی‌شود کرد. خوب است خودت از بچگی قصه حسین را دم گوشش زمزمه کردی.» (آبیاری: ۶۶)

پیش از آن که از پیشینه تک‌گویی در داستان نویسی غرب سخن بگوییم یادآوری می‌کنیم که تک‌گویی یکی از شیوه‌های ارائه جریان سیال ذهن است، این شیوه از نگارش رمان ابتدا با جریان سیال ذهن شروع شده است. بنابراین ناگزیر برای بررسی این مطلب از چگونگی پیدایش رمان جریان سیال ذهن آغاز می‌کنیم:

«دهه آغازین قرن بیستم شاهد ظهور حرکتی در روان‌کاوی به رهبری زیگموند فروید و با همراهی آلفرد آدلر و کارل گوستاو یونگ بود که پیامدهای آن نویسندگان دهه‌های بعد را به طور جدی تحت تأثیر قرار داد». (جی.بی. پرستلی، ۱۹۴۵:۳۴۸)

«در این دوره، اندیشه‌های جدید درباره ماهیت ذهن و ضمیر ناخودآگاه به بخشی از دیدگاه‌های غالب زمانه تبدیل شده بود و ردپای آن در بسیاری از شاخه‌های هنر و اندیشه بشری مشاهده می‌شد؛ رمان مدرن در دوره‌ای متولد شد که نظریه‌های انقلابی فروید درباره ضمیر ناخودآگاه و نشأت گرفتن اعمال و رفتار انسان از انگیزه‌های سرکوب شده‌ای که خود از آن بی‌خبر است، عرصه‌های فرهنگی و هنری (از جمله ادبیات) را سخت تحت تأثیر قرار داده بود. رمان نویس مدرن نیز که پیش از خود واقعیت به نحوه بازتاب واقعیت در اذهان منحصر به فرد آدمیان علاقه‌مند است، به منظور نمایش نحوه کارکرد ذهن و آن چه درون آن می‌گذرد، توجه خود را به روان‌کاوی محدود کرد». (پاینده، ۱۳۷۴: ۳-۱۰۲)

«مسائل مربوط به روان‌کاوی مطرح شده توسط فروید، هنرمندان و روشنفکران را چنان به خود مشغول کرده بود که حتی نویسنده‌ای چون مارسل پروست، به زعم بسیاری از منتقدان، نتوانست از این وسوسه به دور بماند که خود را در معرض آزمایش قرار دهد، و رمان عظیم در جست‌وجوی زمان از دست رفته حاصل این روان‌کاوی است». (Martin Turnell ۱۹۵۹: ۳۱۲)

«طبق نظریات فروید، غرایز سرکوب شده انسان، به صورت عقده‌هایی که در قالب تمثیل و اشاره و کنایه و حتی گاهی در خواب و رؤیا و هذیان بروز می‌کنند، در دوران بعدی زندگی به نحوی خود را نشان می‌دهند و از این طریق گذشته حال را می‌سازد». (Rachel Baker, ۱۹۵۲: ۸۰-۱۰۲)

«نخستین نشانه‌های فروپاشی اندیشه‌های کلاسیک پذیرفته شده در زمینه روان‌شناسی را باید در نظریه‌های ویلیام جیمز، روان‌شناس و فیلسوف آمریکایی اواخر قرن نوزدهم جست‌وجو کرد که از این نظر، اندیشه‌های او حتی بر آرای فروید مقدمند». (میريام آلوت، ۱۳۸۰: ۳۸۵) «ویلیام جیمز نخستین کسی است که اصطلاح جریان سیال ذهن را - البته در حوزه علم روان‌شناسی - به کار برده است. تأثیر ویلیام جیمز بر داستان نویسی جریان سیال ذهن به وضع این اصطلاح محدود نمی‌شود. او در کتاب

خود - اصول روان شناسی - تصورش را از حیات روحی و روانی، در قالب نقدی بر تداعی گرایی و روان شناسی درون گرا ارائه کرده بود». (سنفورد شوارتس، ۱۳۸۲: ۳۰)

«هانری برگسون، فیلسوف فرانسوی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، تأثیری بسزا بر اندیشه مدرن داشته است. در فرانسه، او پیشگام به رسمیت شناخته نشده فلسفه اگزیستانسیالیستی است. نقد او بر عقل گرایی علمی و نیز تأکید او بر تجربه بلافصل و اصالت شخص، پیشاپیش خبر از آثار سارتر، گابریل مارسل و مرلوپونتی می داد». (سنفورد شوارتس، ۱۳۸۲: ۶۵)

«آثار برگسون ظاهراً پرتوی بر بیشتر حوزه‌های شناخت و دانش آن روزگار می‌افکند و مهم‌ترین و اضطراری‌ترین مسائل روشنفکری و فکری روز را حل می‌کرد. شاید به همین دلیل است که او را غالباً فیلسوف هنرمندان می‌نامند. تردیدی نیست که گزارش برگسون از تداوم واقعی و آثار وی که در اوایل قرن بیستم در همه محافل مورد بحث بود، به خلق محیطی فرهنگی کمک کرد که در آن شیوه جریان سیال ذهن سر برآورد». (همان، ص: ۶۶)

علاوه بر این‌ها مفاهیمی همچون زمان و ذهن، که «برگسون» فلسفه‌اش را با آنها آغاز کرده بود، بعدها به مفاهیم کلیدی داستان‌نویسی جریان سیال ذهن تبدیل شدند. و همان گونه که پیش تر اشاره کردیم تک گویی یکی از شیوه‌های جریان سیال ذهن است. پرداختن به ذهن و ذهنیات شخصیت‌های داستانی، در ادبیات مغرب زمین سابقه‌ای طولانی دارد. با جست و جو در آثار بسیاری از نویسندگان پیش از قرن بیستم و حتی نویسندگان کلاسیک، می‌توان نمونه‌هایی را یافت که در آنها سعی شده است محتویات ذهن شخصیت‌ها در داستان منعکس گردد و در این راه حتی برخی از نویسندگان همچون تولستوی و داستایفسکی چنان به ساز و کار ذهن و سیر افکار در آن نزدیک شده‌اند که می‌توان قطعاتی از داستان‌های آنان را پیشرو تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی جریان سیال ذهن تلقی کرد.

«رابرت اسکولز حتی به قطعاتی شبیه به تک گویی درونی در آثار روایی کلاسیک همچون آثار هومر، آپولونیوس، ویرژیل، اوید، لانگوس و گزنفون افسوسی اشاره کرده است». (رابرت اسکولز و رابرت کلاگ، شخصیت در روایت، ۱۳۷۱: ۱۰۹)

«اما باید توجه داشت که این هنرمندان در مقیاس محدودی از این شیوه استفاده کرده‌اند و مهم تر از آن، تصویری که در این اعصار از اندیشه وجود داشته این بوده است که اندیشه آدمی همان گفتار منهای صداست. بنابراین هیچ یک از این نویسندگان و حتی کسانی چون تولستوی و داستایفسکی به تفاوت میان گفتار بر زبان نیامده و فرآیندهای ذهنی مربوط به مراحل پیش از گفتار توجه نکرده‌اند و

همین نکته باعث شده است نتیجه تلاش آنان برای انعکاس حالات ذهنی در داستان چندان واقعی و پذیرفتنی جلوه نکند. در کنار این ها گروهی از نویسندگان با توجه دقیق تر به فرآیندهای ذهنی دست به تجربه‌هایی زده‌اند که تا حدودی به آن چه امروز داستان‌نویسی جریان سیال ذهن می‌نامیم نزدیک شده است. از این میان، گوستاو فلوربر، هنری جیمز، ادوارد دوژاردن و لارنس استرن بیش از دیگران درخور ذکرند». (بیات، ۱۳۸۷: ۳۵)

جریان سیال ذهن از جمله جدیدترین، جذاب‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین مباحث در ادبیات اوایل قرن بیستم محسوب می‌شود. «ابداع این واژه را به ویلیام جیمز - روان‌شناس آمریکایی و برادر هنری جیمز رمان‌نویس - نسبت می‌دهند. پیچیدگی این شیوه از آن روست که از یک سو با تک‌گویی درونی و از سوی دیگر با گفتار و اندیشه مستقیم و از همین رو با خودگویی و واگویی نیز ارتباط پیدا می‌کند. برخی نیز جریان سیال ذهن ابداعی ویلیام جیمز را معادل واژه فرانسوی تک‌گویی درونی می‌دانند». (حرّی، ۱۳۹۰: ۲۸)

الیزابت درو (در بولینگ: ۳۳۳) معتقد است که دورتی ریچاردسون، آفریننده روش جریان سیال ذهن است. کاترین ف. گرولد (c.f. Gerould) می‌گوید هنری جیمز این روش را به ادبیات داستانی انگلیسی زبانان معرفی کرد. جیمز لافلین در مقدمه کتاب دوژاردن با نام درختان غار بریده شده‌اند، دوژاردن را نوآور تک‌گویی درونی معرفی می‌کند.

به نظر می‌آید این عدم اجماع، ناشی از دو عامل است: یکی این که ناقدان نتوانسته‌اند گونه‌های مختلف را در بطن شیوه جریان سیال ذهن شناسایی کنند، دوم این که آنان نتوانسته‌اند این شیوه روایتگری را از تک‌گویی درونی که از جمله شگردهای به کار رفته در شیوه جریان سیال ذهن است، جدا کنند.



در ادبیات داستانی ایران از دیرباز تاکنون نمونه‌های فراوانی از تک‌گویی به چشم می‌خورد. هرچند که ممکن است بزرگان ادبی ما در گذشته از اطلاق این نام بر آثارشان بی‌اطلاع بوده باشند، اما با کاوشی در آثار برجسته ادبی تک‌گویی‌های فراوانی به چشم می‌آید. البته باید گفت به جز سمک عیار در آثار دوره مکتب خراسانی رمان یا داستان مکتوب منشور نداریم. هرچند در ادبیات شفاهی نظیر: قصه‌های کهن، افسانه‌ها و حکایات نمونه‌هایی از تک‌گویی داریم، اما این آثار اغلب جزو ادبیات عامیانه محسوب می‌شوند. لکن در آثار منظوم از همان آغاز داستان‌های قابل تأمل بسیاری داریم که قطعاً انواعی از تک‌گویی در آن‌ها وجود دارد و می‌توان بدان‌ها استناد کرد. به عنوان نمونه در شاهنامه فردوسی، حماسه بزرگ و ارزشمند ایرانی، هر چند کتاب از زبان سوم شخص و دانای کل روایت می‌شود، اما در بسیاری داستان‌ها تک‌گویی از انواع گوناگون وجود دارد. گفت و گوهایی که بین شاه و سران سپاه روی می‌دهد، رجزخوانی‌ها در میدان جنگ، با خود سخن گفتن قهرمانان نظیر: زال و سام و رستم و سهراب... به عنوان نمونه هنگامی که رستم بار اول از سهراب شکست می‌خورد و در خلوت با خدای خود راز و نیاز می‌کند و باز به میدان می‌آید، فردوسی طوسی تمام این بخش از داستان را با گفت و گوهایی میان رستم با برادرش هومان، همچنین گفت و گو با سهراب پیش می‌برد.

به عنوان نمونه صحنه‌های رویارویی رستم و سهراب را استاد طوس با گفت و گوی این دو پیش می‌برد:

«بدو گفت سهراب توران سپاه ازین رزم بودند بر بی‌گناه

بدو گفت رستم که شد تیره روز

چه پیدا کند تیغ گیتی فروز

بدین دشت هم دار و هم منبر است که روشن جهان زیر تیغ اندرست»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۳۲)

نمونه بارز دیگر گفت و گو را می‌توان در داستان‌های نظامی گنجوی به تماشا نشست.

«مولانا نیز وظیفه انتقال بخش‌های مهمی از روایت‌های داستانی خویش را به عهده گفت و گوها نهاده است. برخی از این گفت و گوها مخاطب خاصی ندارد؛ به بیانی دیگر، یکی از قهرمانان داستان یا خود راوی در لحظه‌های عاطفی و هیجانی شدید به گفت و گو با خود می‌پردازد و از این راه، هم به پیشبرد ماجراهای داستانی کمک می‌کند و هم پرده از محتوای ضمیر خود آگاه یا ناخود آگاه خویش برمی‌دارد تا خواننده نسبت به آنها اطلاع یابد و بدین طریق، تک‌گویی‌های مثنوی شکل می‌گیرد. گونه‌های

تک گویی در تبدیل زاویه دید بیرونی به درونی نقش بسیار مهمی دارد و غالباً با شیوه اصلی روایت مولانا تناسب کامل دارد». (معین الدینی، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

«بخش عمده‌ای از منظومه‌های عطار را گفت‌وگو و مکالمه بین افراد داستان تشکیل می‌دهد، به گونه‌ای که گاه تمام حکایت، از گفت و شنود بین افراد داستان تجاوز نمی‌کند. برخی از این گفت و گوها مخاطب خاصی ندارد؛ به عبارت دیگر، راوی یا یکی از قهرمانان داستان، در لحظه‌های عاطفی و هیجانی شدید، به گفت و گو با خود می‌پردازد و از این راه، هم به پیشبرد داستان کمک می‌کند و هم پرده از محتوای ضمیر خود آگاه یا ناخود آگاه خویش برمی‌دارد تا خواننده نسبت به آنها اطلاع یابد و بدین طریق تک‌گویی در منظومه‌های عطار شکل می‌گیرد». (اسفندیاری، ۱۳۹۱: ۱)

همچنین صادق هدایت را عموماً در زمره نوگراترین و بدعت‌گذارترین نویسندگان ایران می‌دانند. بررسی داستان‌های هدایت، به ویژه با توجه به برهه زمانی‌ای که این داستان‌ها در آن نوشته شدند، مؤید این دیدگاه است که او از تکنیک‌ها و شیوه‌هایی استفاده کرد که دست کم تا آن زمان در ادبیات داستانی نوپای ایران مسبوق به سابقه نبودند. یک مصداق خصیصه نما از تلاش‌های هدایت برای فراتر رفتن از شیوه‌های مرسوم داستان نویسی و ایجاد چهارچوب‌های نو را در داستان کوتاه او با عنوان «فردا» می‌توان دید. این داستان، که نخستین بار در سال ۱۳۲۵ منتشر شد، با استفاده از تکنیک تک‌گویی درونی سیلان ذهن نوشته شده است که در آن زمان - دست کم در کشور ما - روش مرسوم و شناخته شده‌ای در داستان نویسی محسوب نمی‌شد. نقل قول زیر از تک‌گویی مهدی زاغی، مبین مهارت هدایت در استفاده از تداعی برای نشان دادن دنیای درونی این شخصیت است:

« [غلام] چه عادت‌ی داره که یا بیخود و راجی کنه و یا خبرها رو بلند بلند بخونه! حواس آدم پرت میشه. پشت لبش که سبز شده قیافه‌اش را جدی کرده. اما صداش گیرنده است. آخر هر کلمه را چه میکشه!» (هدایت، ۱۳۴۴: ۱۹۳)

«نوگرایی ادبی هدایت ایجاب می‌کرد که او از مبانی مکاتب هنری‌ای که در اوایل قرن بیستم در اروپا شکل گرفته بودند آگاهی یابد و این آگاهی را با نگارش به سبک و سیاقی نو در داستان‌هایش منعکس کند. یکی از این مکاتب، سوررئالیسم بود که نشانه‌های آشکار آن را به ویژه در فضا سازی‌های وهم ناک هدایت در بوف کور می‌توان دید. هدایت توانست معانی بدیعی در قالب‌های ادبیات داستانی پیروانند و آثار ماندگاری از خود به جای گذارد که - اگر بخواهیم از واژگان و تعبیرهای خود او استفاده کنیم باید بگوییم - « دارای فکر نیرومند و ارزش حقیقی است، تازگی خود را از دست نداده و روز به روز بر اهمیت آنها افزوده می‌گردد»، زیرا او با آگاهی از تکنیک‌ها، شیوه‌های جدید داستان نویسی و نیز با آگاهی از جنبش‌های هنری و مکاتب فکری هم عصر خود، توانست آن روش‌های جدید را به خلاقانه‌ترین شکل در آثارش به کار برد». (پاینده، ۱۳۷۳: ۶۵)

شاید بتوان بارزترین نمونه تأثیرپذیری هدایت از آثار سوررئالیستی اروپا را تأثیر وی از فیلم سگ اندلسی دانست. بررسی بوف کور هدایت به خوبی این نکته را بر ما آشکار خواهد کرد. اما پرداختن به آن جزو تحقیق ما نیست؛ از همین رو به اشاره ای به آن بسنده می کنیم.

ص: ۳۵

تک‌گویی یکی از اقسام زاویه دید است که نویسندگان با بهره‌گیری به جا و ماهرانه از آن به جذب بیشتر مخاطب و خواندنی‌تر شدن داستان کمک می‌کند.

«نویسنده با «زاویه دید» به داستان خود شکل و فرم می‌دهد و از طریق آن با خواننده ارتباط برقرار می‌کند و به وسیله آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند». (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۳۹)

بنابراین یکی از مهم‌ترین عناصر داستان و رمان زاویه دید است که استفاده از آن به شکل‌های گوناگون سبب هنری‌تر شدن ساختار داستان می‌شود. زاویه دیدها به گونه‌های اول، دوم و سوم شخص ارائه می‌شود که اول شخص به صورت شخصیت اصلی و فرعی و یا تک‌گویی (درونی و ...) است و دوم شخص به گونه‌ای است که راوی حدیث نفس را با ضمیر تو بررسی می‌کند و سوم شخص به صورت دانای کل نامحدود، محدود و نمایشی است.

به طور کلی زاویه دید را به دو دسته درونی (internal) و بیرونی (external) تقسیم می‌کنند.

- در زاویه دید درونی: گوینده یا راوی داستان، یکی از شخصیت‌های فرعی یا شخصیت‌های اصلی داستان است. پس داستان از زاویه اول شخص روایت می‌شود که این راوی اول شخص اگر شخصیت فرعی داستان باشد «راوی مفعولی» نام دارد و اگر شخصیت اصلی باشد «راوی فاعلی»

- زاویه دید بیرونی: راوی فردی است از دنیای بیرون داستان و در واقع گوینده داستان هیچ نقشی در پیشبرد داستان ندارد و تنها به روایت حوادث درون داستان می‌پردازد. این راوی می‌تواند یک فکر برتر یا عقل کل باشد که در این صورت او به همه اتفاق‌های گذشته، حال و آینده واقف است و به نوعی خدایی است که از افکار و احساسات همه شخصیت‌های داستان آگاه است و می‌تواند در صورت لزوم به تشریح عقاید یا منویات شخصیت‌های مختلف و اتفاق‌های زمان‌های مختلف در داستان بپردازد. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۸۹)

با توضیح مختصری که راجع به زاویه دید ارائه دادیم شایان ذکر است که تمامی انسان‌ها در زندگی نگاه و احساس و نوع برداشت و نوع دیدشان به زندگی همه و همه در نقطه‌ای مشترک گرد هم می‌آید و آن نقطه، زاویه دید است. نیک پیداست که انتخاب هر زاویه دیدی نقش و کارکرد مخصوص به خود را در داستان ایفا می‌کند.

«زاویه دید، نمایش دهنده شیوه‌ای است که نویسندگان با کمک آن داستان خود را به خواننده ارائه می‌دهد. زاویه دید راوی، شخصیت روایت‌کننده داستان را مشخص می‌کند. به بیان روشن‌تر، زاویه

روایت یعنی این که راوی کجا ایستاده و چقدر بر آدم‌ها، ماجرا و داستان تسلط دارد. بیرون آدم‌ها را می‌بیند یا درون آنها را؟ چقدر؟» (پور عمرانی، ۱۳۸۶: ۱۳۷)

بنابر این توضیحات و تقسیم‌بندی‌ای که انجام شد تک‌گویی و گونه‌های آن در بخش زاویه دید درونی و یا به عبارتی زاویه دید اول شخص قرار می‌گیرند. ما در بخش‌های پیشین به طور مفصل به تعریف انواع تک‌گویی پرداختیم. اما در این قسمت برای تفهیم هر چه بهتر تک‌گویی و نقش آن ناگزیریم از توضیحی مجدد، هرچند مختصر.

یادآور شدیم که تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته و یا نداشته باشد. حال، تک‌گویی درونی بیان اندیشه هنگام بروز آن در ذهن است؛ پیش از آن که پرداخت شود. در واقع در تک‌گویی درونی هیچ کس مورد خطاب نیست.

تک‌گویی نمایشی نیز نوعی از تک‌گویی است با این اختلاف که در این تک‌گویی کسی مخاطب قرار می‌گیرد. و نوع سوم که حدیث نفس بود، شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا خواننده یا تماشاچی از نیت و مقاصد او باخبر شود. حال با توجه به این توضیحات کاملاً واضح است که تک‌گویی به جز نوع نمایشی آن در دسته زاویه دید درونی و اول شخص قرار می‌گیرد. و اکنون با توجه به شفاف‌سازی که در این سطور برای خوانندگان فهیم به عمل آمد، راحت‌تر می‌توان کارکرد و نقش تک‌گویی را در داستان توضیح داد.

۱) مهم‌تر از همه این که روایت تک‌گویی بیشتر برای نمایش اعماق ذهن شخصیت و افکار گفته نشده‌ای استفاده می‌شود.

۲) در انواع تک‌گویی و حتی نوع نمایشی آن- که در جای دیگری مفصل‌تر به آن خواهیم پرداخت- و همچنین استفاده از آن خصوصاً در داستان کوتاه باعث می‌شود که خواننده یک شخصیت را بیشتر بشناسد و با او احساس صمیمیت کند.

۳) وقتی داستان روی یک شخصیت متمرکز است، خواننده با آن شخصیت که در بیشتر موارد قهرمان داستان هم هست، احساس عمیق عاطفی پیدا می‌کند، به گونه‌ای که غم او موجبات اندوه و شادی اش خوشحالی خواننده را فراهم می‌کند.

مواردی که ذکر شد برجسته‌ترین نقش‌های تک‌گویی در داستان بود. ضمن این که ذکر این مورد ضروری است که در تک‌گویی همیشه یا به عبارت دقیق‌تر در بیشتر موارد راوی اتفاقات زمان حال را شرح می‌دهد. گویی همین حالا اتفاقات در حال روی دادن است و شخصیت داستان در حال بازگو کردن آن است.

البته نباید از این مهم غافل شد که در انواع تک‌گویی، تک‌گویی نمایشی شامل زاویه دید دوم شخص می‌شود. چرا که در این نوع مخاطبی وجود دارد. زاویه دید دوم شخص در داستان با ضمیر «تو» همراه است. خواننده

هنگامی که مخاطب داستانی با این زاویه دید است مدام با این ضمیر مواجه می شود، و در عین حال باید در نظر داشته باشد که این تو «او» نیست.

برجسته ترین نقش تک گویی نمایشی را در داستان می توان اینگونه بیان کرد که خواننده خود را در داستان سهیم می داند و این به دلیل نقش بارز ضمیر «تو» است. به این نمونه از داستان کوتاه «مرا به نام تو می خوانند» از سید مهدی شجاعی توجه کنید:

«و از همه مهم تر جای پای توست که تا چشم کار می کند می درخشد و مرا و همه را به سوی نور می خواند. و من به خون تو سوگند خورده ام که پایم را ذره ای از جای پایت نلغزانم. سخت است ولی سه شبانه روز است که به اندازه تو می خوابم؛ یعنی هیچ و به اندازه تو می خورم یعنی هیچ...»

در نمونه بالا نقش ضمیر «تو» قابل تأمل است.

## فصل پنجم: ادبیات داستانی دفاع مقدس

### اشاره

برای این که بتوانیم ادبیات داستانی دفاع مقدس را هرچه بیشتر و بهتر توضیح دهیم، ابتدا به تبیین ادبیات داستانی و این ژانر ادبی می پردازیم. نخست باید دید ادبیات داستانی به چه معنی است و آراء صاحب نظران در مورد آن چگونه است؟

جمال میرصادقی در کتاب «ادبیات داستانی» این اصطلاح را چنین تعریف کرده است:

«ادبیات داستانی (fiction) بر آثار منثوری دلالت دارد که از ماهیت تخیلی برخوردار باشد، غالباً به قصه، داستان کوتاه، رمان و انواع وابسته به آنها ادبیات داستانی می گویند؛ بنابراین، این اصطلاح ادبی، نمایش نامه منظوم و حماسه و تراژدی و کمدی را در بر نمی گیرد، یعنی به منظومه های غنایی و بزمی نظیر «ویس و رامین» از فخرالدین اسعد گرگانی و «خسرو و شیرین» از نظامی گنجه ای و «حماسه شاهنامه» از ابوالقاسم فردوسی، ادبیات داستانی نمی گویند و این آثار در حیطه ادبیات (literature) به معنای خاص آن قرار می گیرد. ادبیات داستانی فقط معرف آثار داستانی منثور است». (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۱۰)

دکتر یعقوب آژند در تعریف ادبیات داستانی می گوید:

« ادبیات داستانی هنر و فن ابداع و بازنمایی زندگی بشری از طریق به کارگیری واژگان مکتوب برای آموزش یا دگرگونی آن و یا هر دو می باشد». (آژند، ۱۳۷۴: ۱۰)

سیما داد در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» ذیل واژه ادبیات داستانی می نویسد:

«این اصطلاح کلاً به آن دسته از آثار روایتی منشور اطلاق می شود که جنبه خلاقه آنها بر واقعیت غلبه دارد و شامل قصه، داستان کوتاه، داستان بلند و رمان می شود». (داد، ۱۳۷۸: ۲۲)

به طور کلی می توان گفت که: ادبیات داستانی در عرف نقد امروز به آثار روایتی تخیلی و خلاقه منشور، در حوزه نثر داستانی گفته می شود. اساس ادبیات داستانی، تخیل آدم ها و حوادثی است که ساخته و پرداخته ذهن نویسنده است و با این وجود این تخیلات ریشه در واقعیت های عینی و ملموس اجتماعی دارند.

توضیحات ارائه شده در سطور فوق مختصری راجع به ادبیات داستانی بود. حال به سراغ ادبیات داستانی دفاع مقدس می رویم. پس از آن که دشمن متجاوز در روز ۳۱ شهریور ماه ۱۳۵۹ حمله خود را به ایران آغاز کرد؛ هم زمان با آن «ادبیات دفاع مقدس و از جمله ادبیات داستانی دفاع مقدس» پدید آمد. واقعیت این است که با وجود گذشت بیش از سه دهه از پایان جنگ و بیش از ۴۰ سال از نوشتن اولین داستان برآمده از جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، هنوز اتفاق نظری میان صاحب نظران ایرانی درباره اطلاق اصطلاحی واحد برای ادبیات داستانی جنگ به وجود نیامده است، برخی این دسته از داستان ها را ادبیات داستانی پایدار، بعضی دیگر ادبیات داستانی مقاومت، پاره ای داستان جنگ و جمعی نیز ادبیات داستانی دفاع مقدس نامیده اند. در دیگر کشورها هم کمابیش این اختلاف نظرها بوده؛ اما سرانجام یک اصطلاح خود را بر دیگر اصطلاحات تحمیل کرده است. در ایران نوعی داستان بومی از داستان های جنگ خلق شده است، که دارای ویژگی هایی است که البته دربرگیرنده تمامی داستان های جنگ در ایران نمی شود، اما می توان داستان های دفاع مقدس را با این ویژگی ها بازشناخت. این ویژگی ها بین آثار داستانی موسوم به دفاع مقدس مشترک اند، اما این بدین معنا نیست که هر داستان دفاع مقدس واجد تمامی شاخصه هاست.

ادبیات داستانی به دو نوع داستان کوتاه و داستان بلند یا رمان قابل تقسیم بندی است. لذا داستان های دفاع مقدس نیز جدای از این تقسیم بندی نیست. ابتدا داستان کوتاه دفاع مقدس را بررسی می کنیم:

«در طی هشت سال جنگ و دفاع خونین، صدها تن قلم به دست گرفتند و در لحظات سرشار از نگرانی و اضطراب، از آن چه بر آنها و مردم مظلوم میهنشان می آمد، داستان ها پرداختند. این داستان ها گاهی در دل سنگرها نوشته می شد، گاهی در پایگاه های مقاومت بسیج، گاهی در مساجد و گاهی در خانه های شلوغ و اتاق های گرم یا سرد و محقر در محلات فقیرنشین و یا در آپارتمان های چوب کبریتی؛ و به هر طریق، در شرایطی که از دور و نزدیک همه در معرض خطر دائمی بودند. آری، اغلب این داستان ها در چنین شرایطی نوشته شده اند، آن هم به قلم کسانی که تا قبل از انقلاب و قبل از جنگ تحمیلی، نویسنده نبوده اند و این، هنر انقلاب اجتماعی و فرهنگی بزرگ است که فرزندان خویش را، در دامان خود پرورش می دهد. تردیدی نیست که در چنین شرایطی که می توان آن را «شرایط اضطراب» نامید، هر نویسنده ای در درجه اول به سوی داستان کوتاه روی می آورد چرا

که مجالی برای نوشتن رمان نمی یابد. پس طبیعی است که طی سال های جنگ و دفاع، اغلب نویسندگان ما، داستان کوتاه نوشتند و ره آورد این اقبال عمومی، خلق صدها داستان کوتاه، با ارزش های هنری متفاوت بود. این داستان ها، هر کدام از زاویه ای به تأثیر و تصویر جنگ در زندگی مردم پرداختند». (عزیزی، ۱۳۷۳: ۳۲۱-۳۲۰)

البته با توجه به بررسی های انجام شده به سبب این که داستان های دفاع مقدس اغلب از ماجراهای واقعی و خاطرات رزمندگان و مردم الهام گرفته شده است و اکثراً برشی کوتاه از یک رویداد بزرگ یعنی هشت سال جنگ هستند، زمینه نگارش داستان کوتاه بیش از رمان در این زمینه فراهم است. از سوی دیگر چون اغلب نویسندگان این داستان ها در آغاز راه بوده اند، نوشتن داستان کوتاه برای ایشان سهل تر از نوشتن رمان های بلند بوده است. در ضمن داستان کوتاه را می شود به سرعت و با در دسر کمتری در مجله ها، هفته نامه ها و حتی روزنامه ها چاپ کرد، بدین دلیل داستان کوتاه دفاع مقدس بیش از رمان گسترش یافته است.

به همین دلیل است که به نظر اکثر نویسندگان جنگ در داستان های کوتاه جلوه ای کامل دارد. نویسندگان ما در این گونه داستان ها موفق شده اند هر یک، گوشه ای از زندگی مردم را در سال های جنگ به خوبی نمایش دهند. علل گرایش نویسندگان به نگارش داستان های کوتاه دفاع مقدس را در سه مورد زیر می توان خلاصه کرد:

۱- «نویسندگان جنگ بر آن بودند تا در کوتاه ترین زمان، مکنونات قلبی و تجارب خویش را از جنگ به نگارش در آورند. بدیهی بود در فرصت های کوتاهی که پیش می آمد نه تنها امکان نگارش رمان که حتی داستان بلند نیز به سختی وجود داشت و از آنجا که رزمندگان نویسنده و غیر رزمنده اغلب دل نگران از دست شدن فرصت ها و نیروی فرساینده و نسیان بخش زمان بودند، قالب داستان کوتاه را برای بیان مقاصد خویش مناسب تر یافتند.

۲- نویسندگان جنگ غالباً نویسندگان «نسل نو» - اگر چنین تعبیری جایز باشد - محسوب می شوند و میانگین سنی آنها بر اساس گزارشی که در «سمینار بررسی رمان جنگ در ایران و جهان» در سال ۱۳۷۲ ارائه شد، نزدیک به ۲۶ سال بوده و در حال حاضر نیز این میانگین قدری افزایش یافته است. ذکر این نکته درباره نویسندگان جوان ضروری به نظر می رسد که این دسته از نویسندگان معمولاً پیش از آن که قالب هایی چون رمان را بیازمایند استعداد و تجربه خود را در قالب داستان کوتاه آزموده اند. این امر حتی اگر قاعده ای کلی و جهان شمول نباشد، دست کم در مورد بیشتر نویسندگان ادبیات داستانی که تجربه داستان نویسی خود را با داستان کوتاه آغاز کرده اند و پس از آن در دوره پختگی به دیگر قالب های داستانی روی آورده اند، مصداق می یابد.

داستان کوتاه ویژگی عکس گونگی - فوتوگرافیک - دارد. اگر داستان بلند یا رمان را به یک فیلم تشبیه کنیم داستان کوتاه بیشتر شبیه به یک سکانس از آن فیلم است. داستان کوتاه ضبط یک احساس، تجربه یا واقعه در موجزترین شکل خود است. برخی احساسات، تجربه ها یا وقایع اگر



در داستان کوتاه ثبت نشوند از دست می روند. داستان کوتاه، واکنشی در برابر تأثیرپذیری شدید از یک تجربه یا واقعه است. تجارب یا حوادثی نظیر: شهادت یک دوست یا هم‌رزم، وقایع یک عملیات، بازگشت یک اسیر یا مفقودالاثر و ...، که نویسنده به شدت از آنها متأثر شده است». (کوثری، ۱۳۷۹: ۱۳۴-۱۳۳)

## رمان و داستان بلند دفاع مقدس

### اشاره

هرچه بیشتر از جنگ ایران و عراق می گذشت، گونه های بیشتری از ادبیات داستانی دفاع مقدس به وجود می آمد. نویسندگانی که مجال بیشتری برای نوشتن داشتند و یا جنگ و آثار و تبعات آن را به وضوح و از نزدیک لمس کرده بودند شروع به نگارش داستان های بلند کردند. لازم به ذکر است که همه این نویسندگان دید یکسانی به جنگ نداشتند؛ بلکه رمان ها و داستان های بلند جنگ را با توجه به نوع نگرش هر یک به جنگ تحمیلی را می توان در سه شاخه اصلی تقسیم بندی کرد:

### الف) رمان ها و داستان های بلند منفی نگر (بدبین به جنگ)

«شخصیت های اصلی در داستان های منفی نگر، عمدتاً روشنفکرانی هستند که ریشه جنگ را در بی خردی مسئولین مملکتی می دانند. این شخصیت ها، حضوری فعال در جنگ ندارند، یا خود قربانی جنگ اند و یا برای قربانیان جنگ دل می سوزانند. شخصیت های اصلی در رمان ها و داستان های بلند منفی نگر، از جنگ بیزار هستند.

### ب) رمان ها و داستان های بلند مثبت نگر (خوش بین به جنگ)

شخصیت های اصلی در داستان های مثبت نگر، یا خود رزمنده اند یا عزیزانشان. این شخصیت ها جنگ را نعمت دانسته و آن را میدانی برای آزمایش الهی یافته اند، بدین جهت برای پیروزی فداکاری می کنند. رمان ها و داستان های مثبت نگر، مرگ در جبهه را شهادت می پندارند و عاشقانه در این راه می جنگند.

### ج) رمان ها و داستان های بلند جنگ در نگاه سوم

رمان هایی که با نگاه سوم به جنگ نگریسته اند، عمدتاً شرکت در جنگ را به عنوان وظیفه ای برای مقابله در برابر دشمن متخاصم پذیرفته اند و قبلاً خود یا عزیزانشان در جنگ شرکت داشته اند ولی واخورده از جنگ، کناری خزیده، به جنگ می اندیشند. و شخصیت های اصلی این داستان ها، عمدتاً واخورده از جنگ اند. در داستان های نوع نگاه سوم نیز مرگ در جنگ، شهادت است و شهادت حق، اما بایست که به حال بازماندگان شهدا تعمق بیشتری کرد. پیام نهایی در داستان های نگاه سوم استیصال و درماندگی، همراه با امید به امداد غیبی است». (حنیف، ۱۳۷۸: ۱۳۲-۹۲)

حال با وجود تمامی توضیحات و نقل قول هایی که در سطور بالا ذکر شد ادبیات داستانی دفاع مقدس را می توان چنین تعریف کرد:

ادبیات داستانی دفاع مقدس گونه ای از ادبیات بومی ایران زمین است که در برهه ای خاص از تاریخ جمهوری اسلامی ایران به وجود آمده و پس از آن نیز با به کارگیری ظرفیت های فرمی و استفاده هر چه بیشتر و بهتر از تئوری های نوین داستان پردازی ادامه یافته است و هدف نویسندگان این نوع ادبیات داستانی چه از نوع کوتاه و چه داستان بلند آن بیان حماسه ها و ستایش دلاور مردانی بوده است که آماده دفاع از میهن شده اند. در این میان ناگفته پیداست که داستان کوتاه دفاع مقدس به دلایلی که قبلاً ذکر کردیم در انعکاس جلوه های مظلومیت و آزادی و ستایش شهادت و رزمندگان موفق تر عمل کرده است.

ص: ۴۲

بخش دوم: شیوه‌ی تک‌گویی در داستان‌های دفاع مقدس

اشاره

ص: ۴۳

وی در خانواده ای پر جمعیت و اصالتاً سمنانی به دنیا آمد و سال ۱۳۵۶ دیپلم ریاضی گرفت. شجاعی برای ادامه تحصیل به دانشکده نمایش های دراماتیک دانشگاه تهران رفت. سال ۱۳۵۸ در رشته علوم سیاسی دانشکده حقوق همان دانشگاه پذیرفته شد. دو سال این دو رشته را با هم خواند و نهایتاً رشته نمایش های دراماتیک را ادامه داد و به اتمام رساند. سال ۱۳۵۸ با ورود به روزنامه جمهوری اسلامی و نوشتن نقد تئاتر، فیلم و داستان عملاً وارد عرصه روزنامه نگاری شد. از داستان های منتشر شده او در این نشریه، مجموعه داستان های «ضریح چشم های تو» و «ضیافت» فراهم آمد که حوزه هنری آنها را چاپ کرد و دو اثر دیگرش، یعنی «جای پای خون» و «برای همه، برای همیشه» را سال ۱۳۵۹ کانون پرورش فکری برای کودکان و نوجوانان منتشر کرد و این در حالی بود که شجاعی بیست سال بیشتر نداشت.

سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۴ برخی از سروده هایش را انتشار داد؛ اما بعداً، دیگر به این نوع ادبی رویکردی رسمی نشان نداد. از این هنرمند و نویسنده تاکنون بیش از ۲۰۰ جلد کتاب در حوزه های مختلف مثل داستان، فیلم نامه، نمایش نامه، نثر ادبی، نقد، طنزهای اجتماعی و سیاسی، تحقیق و پژوهش، ترجمه، تحلیل ذوقی و هنری متون دینی، بازآفرینی آثار کهن و ... منتشر شده است.

«او در آثار تألیفی گاه از خاطرات دوران مدرسه می نویسد و به زندگی لایه های کم درآمد جامعه می پردازد و گاه در وصف زندگی شهری امروز به طنز روی می آورد و احساسات و عواطف انسانی و وضعیت اجتماعی را توأمان موضوع کار خود قرار می دهد؛ ولی بسیاری از آثارش را در بازتاب دادن جلوه های ایثار و مقاومت مردم و رزمندگان در طی جنگ عراق علیه ایران و بزرگداشت رزمندگان جبهه های جنگ و جانبازان به رشته تحریر درمی آورد.» (خادمی کولایی، ۱۳۹۰: ۶۰۲)

شجاعی در نخستین جشنواره «ادب پایداری» سال ۷۹ به عنوان یکی از نویسندگان برتر ادبیات دفاع مقدس معرفی و برای نوشتن «امروز، بشریت» برنده لوح زرین و دیپلم افتخار «جایزه بیست سال ادبیات داستانی انقلاب اسلامی ایران» شد. کتاب «ضریح چشم‌های تو» مجموع هفت داستان کوتاه است.

#### خلاصه رمان

داستان اول: کسی که آمدنی است

این داستان راجع به رزمنده مجروحی است که همراه با سایر دوستان رزمنده اش که هر کدام به نحوی مجروح شده و آسیب دیده اند، بر روی زمین افتاده و منتظر رسیدن نیروهای کمکی هستند اما قبل از این که نیروهای خودی فکری برای رساندن خودشان به منطقه عملیاتی بکنند، افسر عراقی سر می رسد و با تیر خلاص تمام رزمنده های نیمه جان و حتی شهدا را مورد اصابت قرار می دهد. در این میان سعید که بی سیم چی است و همراه با بقیه، مجروح بر روی زمین افتاده گوشی را بر می دارد و بدون آن که اطمینان داشته باشد کسی صدایش را می شنود با فرمانده اش صحبت می کند و در کمال ناباوری فرمانده پاسخش را می دهد و سرانجام با رسیدن افسر عراقی و شلیک تیر خلاص به وی به شهادت می رسد.

داستان دوم: ضریح چشم های تو

پدری بعد از شنیدن خبر شهادت تنها فرزندش برای آوردن جنازه وی که در منطقه دشمن افتاده، سینه خیز جلو می رود و ممانعت دیگران نیز برای این کار فایده ای ندارد. عشق پدر به پسر تمام وجودش را فراگرفته و تا او را به پسرش نرساند آسوده نمی شود. پدر همچنان در آن بیابان برهوت پیش می رود طوری که زانوها و سر آرنج هایش به خون می رسد، اما این خون و مشقت نیز مانع پدر برای رسیدن به پسرش نمی شود. سرانجام هنگامی که شب در انتهاست و سحر نزدیک است پیکر بی جان قاسم را می یابد. چند لحظه ای در کنار وی آرام می گیرد و با وی درد دل می کند اما ناگهان متوجه می شود که جنازه های دیگری نیز که همه همزمان قاسم بوده اند در بیابان بر روی زمین افتاده اند، نهایتاً قلب مهربان و رنج کشیده پدر رضایت نمی دهد که در جایی که پر از شهدای هم سن و سال پسرش است تنها قاسم خودش را ببیند. و در آخر دست خالی باز می گردد و تنها نوار سبز «کربلا ما می آییم» را از پیشانی اش باز می کند و به عنوان یادگاری با خود می برد.

مادری که همیشه در نیامدن ها و دیر آمدن های فرزند پاسدارش بی قراری ها و اشک های مداوم داشته اکنون با شهید شدن پسر پاسدارش صبوری و متانت خاصی یافته است. وی که قبل از به شهادت رسیدن پسرش تنهایی با هم می زیستند اکنون با رفتنش در جای جای خانه جای خالی او را حس می کند و تصمیم می گیرد کاری را که او انجام می داده (پاسداری)، اکنون او این وظیفه را برعهده بگیرد. سپس تمام کارهایی را که فرزندش هنگام خروج از خانه انجام می داده مو به مو انجام می دهد. به این ترتیب که ابتدا وضو می گیرد، ذکر می گوید، لباس های پاسداریش را می پوشد، سپس پوتین های پسرش را می پوشد و به سمت مسجد می رود. در مسجد بعد از سلام و احوالپرسی با دوستان پسرش، از آنها می خواهد که یک اسلحه به او بدهند و خودشان بروند و استراحت کنند زیرا او خود می خواهد که به جای پسر شهیدش پاسداری دهد.

#### داستان چهارم: تویی که نمی شناختمت

این داستان جریان رزمنده ای است که همراه با سایر رزمنده ها در عملیاتی شرکت می کنند و همچنان که پیش می روند خمپاره ها گاه گاهی یکی دو نفر از رزمنده ها را به دام می کشد. رزمنده ای که قهرمان داستان است گرسنگی و تشنگی را فراموش کرده و پا به پای دیگران پیش می رود که ناگهان سوزش عجیبی در کتف سمت چپش احساس می کند اما به روی خود نمی آورد و همچنان به راهش ادامه می دهد و شعار می دهد و شلیک می کند. اما هنگامی که دیگر رمقی برایش نمی ماند، بدون این که کسی را متوجه خود کند به تخته سنگی تکیه می دهد تا جانی بگیرد و دوباره به راه بیفتد و خود را به بچه ها برساند. بعد از گذشت مدت زمانی، در همان جایی که نشسته صدای خش خشی می شنود، کنجکاوی او را بر می انگیزد تا به دنبال صدا بگردد که متوجه می شود چند سرباز عراقی از سنگرشان دست به تسلیم برآورده اند و او با وجود این که اسلحه اش خالی است و بدون این که اجازه دهد که اسیران عراقی بویی از مجروحیت و اسلحه خالی اش ببرند، آنها را به سمت نیروهای خودی می برد. اما نرسیده به سنگر رمقی برایش نمی ماند و بر زمین می افتد. سربازان عراقی به اسارت نیروهای

ایرانی درمی آیند و نیروهای خودی، خود را به رزمندۀ مجروح می رسانند و او را که با وجود زخم عمیقی که داشته توانسته پنج نفر از نیروهای دشمن را به اسارت بگیرد، می ستایند.

داستان پنجم: دیدار معشوق

داستان رزمنده ایست که هدفش از ازدواج بیرون آوردن دختری از منجلاب فساد بوده است. زن بعد از بازگشت جنازه همسر شهیدش به درد دل و راز و نیاز با وی می پردازد. بزرگواری ها، چشم پوشی از خطاها، مهربانی ها و دلسوزی هایش را به خاطر می آورد و از این که چنین گوهری را از دست داده است و قدر او را ندانسته مویه و اظهار ندامت می کند و به عنوان آخرین سؤال از او می پرسد که: راستی، دیدار چهره معشوق چه عالمی دارد؟ هان؟!

داستان ششم: عشق چه رنگی است؟

این داستان کوتاه روایت درگیری درونی خود نویسنده است. درگیری و کشمکش درونی که در پی یافتن معنای عشق است که اندک اندک آرامش یافته و معنای واقعی عشق و راه یافتن به سرزمین «خمینی» را می یابد.

داستان هفتم: راه خانه کجاست؟

این داستان با دیگر داستان های این مجموعه از لحاظ محتوا و معنی و مفهومی که می خواهد برساند متفاوت است. روایت ورزشکاری است که به کشوری اروپایی دعوت شده است و مخالفان و دشمنان سیاسی و نیروهای ضدانقلاب او را مورد سوءاستفاده قرار می دهند و با گرفتن عکس از او در کنار زنی بی حجاب او را تهدید کرده و به مصاحبه علیه کشورش وامی دارند.

معرفی و نقد داستان

این مجموعه داستان تألیف دهه شصت از سیدمهدی شجاعی است که چاپ نهم آن توسط انتشارات نیستان در سال ۱۳۹۲ روانه بازار کتاب شده است. از میان آثار شجاعی این کار اثری فاخر و درخور اعتنا به شمار می آید. نثر شاعرانه و حس انگیز آن از سطر سطر آن محسوس است:

ص: ۴۷

«گفتم: رفتن همگان و ماندن خدا را خود گفته است؛ نه اکنون، که از دیرباز، و قاسم من هم چیزی بیش از همگان نداشته است. گفتند: خبر را چه کسی آورده است؟»

گفتم: بوی پسر؛ بوی خون آشته پسر». (ص ۱۸)

علاوه بر این بسیار واضح و مبرهن است که بیشتر داستان‌ها و به ویژه این داستان پیوند خورده با باورهای دینی اوست. نام‌های انتخاب شده برای قهرمانان داستان همگی برگرفته از نام ائمه است و نیز پیوند عمیقی میان شخصیت‌ها و اتفاقات داستان با حوادث و شخصیت‌های رویداد کربلاست.

از سویی با اندکی تأمل متوجه خواهیم شد که این داستان در فضای سال‌های دهه شصت خلق شده است و بنابر آرمان‌ها و اهداف نویسنده می‌توان یکی از مهم‌ترین اهدافش را فهم رویداد انقلاب اسلامی و جنگ و دفاع مقدس برای مخاطبانش دانست.

شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان

پس از این که به معرفی نویسنده و داستان و خلاصه آن پرداختیم، حال شیوه‌های تک‌گویی در این مجموعه داستان را تشریح و هر کدام را به صورت جداگانه بررسی خواهیم نمود:

اولین داستان از این مجموعه را با عنوان: «کسی که آمدنی است» مورد تحلیل قرار می‌دهیم. بررسی‌های حاصل از این پژوهش نشان داد که این داستان با زاویه دید دانای کل نوشته شده است. گرچه این زاویه دید جزو شیوه‌های تک‌گویی محسوب نمی‌شود ولی چون هدف ما بررسی کل داستان‌های این مجموعه است ناگزیر از شرح و تفصیل آن هستیم:

«داستان‌هایی است که از زاویه دید سوم شخص به سیر وقایع داستان نگاه می‌کند و نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیت و موقعیت و چگونگی زمان و مکان را تصویر می‌کند. به عبارت دیگر، رمان نویس زاویه دید را از یک شخصیت به شخصیت دیگر تغییر می‌دهد و به ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی همه جانبه‌ای بهره‌مند شویم، زیرا که می‌توانیم افکار شخصیت‌های داستان را بخوانیم. این شیوه بازگویی به «زاویه دید دانای کل» یا «زاویه دید نویسنده» یا «زاویه دید چندگانه» معروف است». (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۳۹۵)

برای مثال نویسنده این گونه ما را با شخصیت اصلی داستان آشنا می‌کند:



«بی آن که امید داشته باشد کسی از آن سو صدایش را بشنود، در گوش بی سیم زمزمه کرد: عراقی ها آمدند، الان درست در ده متری من هستید. در روشنایی منور آنها را به وضوح می بینم. آنها هم می توانند مرا ببینند ولی هنوز ندیده اند. یکی شان به این سمت می آید...»

این که عین گفتار قهرمان داستان را برای ما نقل می کند یعنی نویسنده از همه چیز قهرمان اطلاع دارد و افکار او را می تواند بخواند و آن را برای خواننده بازگو کند و این خاصیت راوی دانای کل می باشد: صدای فرمانده بود، بی تاب و بی قرار و با لرزشی که نشان از ترسی کمرنگ داشت.»

ملاحظه می کنید که نویسنده دانای کل حتی از جزئی ترین احساسات شخصیت های داستان مطلع است؛ بی تابی، بی قراری، لرزشی که در دستان فرمانده است و ترس!

در این نوع زاویه دید نویسنده به خود اجازه می دهد که نسبت به هر چیزی اظهار نظر کند و خواننده را از این سو به آن سو ببرد. البته امروز بسیاری از نویسندگان معروف جهان از این زاویه دید استفاده می کنند چون انتقال مفاهیم در این نوع داستان بهتر انجام می شود و به قول معروف نویسنده در بیان هر کدام از صحنه های داستان به هر شکلی که می خواهد دستش باز است. گوشه ای از داستان کسی که آمدنی است را به عنوان نمونه در اینجا می آوریم:

«افسر عراقی دو قدم دیگر پیش گذاشت و به بالای سر محسن رسید. محسن همان ابتدا با تیر مستقیم تمام کرده بود. الان شاید سه ربع بیشتر از شهادتش می گذشت. با اعلام خبر شهادت جواد، آن سوی بی سیم برای لحظاتی در سکوت فرا رفت. برای این که اطمینان پیدا کند از برقراری ارتباط، گفت: شما چه می کنید؟ آن طرف چه خبر است؟

صدای محزون فرمانده را شنید:

برای نجات شما فکر می کنیم. دنبال راه چاره می گردیم.»

نویسنده هم وضعیت بی سیم چی ایرانی را که شهید شده بیان می کند، هم وضعیت افسر عراقی و هم وضعیت فرمانده ایرانی را در آن طرف سیم. علاوه بر این نویسنده دانای کل حتی درون شخصیت اصلی داستان را نیز می کاود و احساسات و عواطفش را برای خواننده برملا می کند. در این چند سطر دقت کنید:

«هنوز "آقا" را تمام و کمال همان جور که می خواست ادا نکرده بود که نور آقا را در چشم و دلش و دست آقا را در دست هایش احساس کرد. دلش غنچ رفت. حس تازه ای که هیچ گاه تجربه اش نکرده

بود. با تمام دلش خندید. "آقا" هم خندید. انگار غنچه ای پیش روی او باز شد و عطر افشاند. رایحه ای بی نظیر تمام فضا را انباشت.

از آن سوی بی سیم همچنان صدای حرف می آمد که او دیگر نمی شنید. آقا دستش را گرم فشرد. او را از جا بلند کرد و حرکت داد.

«پایم آقا جا مانده است» و شنید:

پایت پیش از تو رفته است.. به بال هایت نگاه کن!»

نویسنده حتی از ماوراء و جهان پس از مرگ نیز خبر دارد. توجه کنید به نمونه ای از توانایی نویسنده در توصیف فضای داستان در این زاویه دید، در داستان عشق چه رنگی است؟

«این ها هیچ کدام عامل سردرگمی او نیست، او گرفتار جنگ داخلی است. تمام سینماها و مشروب فروشی های داخلی او به آتش کشیده شده است و زنان فاحشه شهرش جذام گرفته اند و از تنها گلدسته مسجدش که تازه مرمت شده است، خدا خودش اذان می گوید و انگار هر چه سوراخ درجه ارتشی روی شانه بزرگ تر باشد، مار مهیب تری از آن بیرون می آید. و این ها پیروزی های خوبی هستند که دشمن دوست به آنها دست یافته است.»

از مجموع مواردی که ذکر شد می توان چنین نتیجه گرفت:

نویسنده در این دو داستان کوتاه از زاویه دید دانای کل استفاده کرده است تا احساسات و افکار و تمام ذهنیات و منویات قهرمان داستان و سایر شخصیت ها را بهتر بیان کند و آنها را هر چه بهتر برای خواننده تشریح کند. این زاویه دید به نویسنده آزادی عمل می دهد و به او اجازه می دهد تا درباره همه مکنونات ذهنی و زوایای پنهان شخصیت های داستان و همچنین اتمسفر حاکم بر داستان برای خواننده اظهار نظر کند.

به نظر می رسد دلیل شجاعی برای انتخاب این زاویه دید در داستان کسی که آمدنی است ورود هر چه بیشتر وی به حالات روحانی قهرمان داستان یعنی «سعید» باشد و از ترکیب ترس فرمانده و اطمینان خاطر حاکم بر قلب سعید که در نهایت به شهادت می رسد، داستان را هر چه بیشتر برای خواننده باورپذیرتر و نزدیک به واقعیت جلوه می دهد. در ضمن زاویه دید سوم شخص برای ارائه تصویری از دنیای پس از مرگ و دنیای ماوراء مادی نیز زاویه دید مناسبی است. در حالی که اگر داستان از زاویه دید اول شخص بود نیازمند گسترش بیشتر و استفاده از جملات گوناگونی بود. چنان که شجاعی با چند جمله کوتاه نظیر: نور آقا را در چشم و دست هایش

حس کرد... و آقا گفت: پایت پیش از تو رفته است... به بال‌هایت نگاه کن و... آسمانی شدن بی‌سیم چی را به تصویر می‌کشد. و در داستان عشق چه رنگی است؟ می‌خواهد تضاد بین نفس لوامه و نفس اماره را هر چه بهتر نشان دهد که در نهایت به پیروزی نفس لوامه و راه یافتن به سرزمین عشق می‌انجامد.

داستان ضریح چشم‌های تو با زاویه دید تک‌گویی درونی نگارش یافته است. پیش‌تر گفتیم که زاویه دید از عناصر مهم داستان است که می‌تواند در کشش، جذابیت، تأثیرگذاری، چگونگی انتقال اطلاعات، ترسیم فضا و شخصیت پردازی و نیز پیشبرد کنش داستانی موثر باشد.

هر کدام از زاویه دیدهایی که از طرف نویسنده برای روایت داستان انتخاب می‌شوند نقش خاص خود را در ارتباط با خواننده ایفا می‌کنند. پیش‌تر راجع به تک‌گویی درونی و نقش آن در داستان توضیحات مفیدی ارائه شده است و هم‌اکنون می‌خواهیم این زاویه دید را در این داستان به طور شفاف‌تری بررسی نماییم.

قهرمان داستان ضریح چشم‌های تو پدر سالخورده و داغ‌دیده‌ای است که برای آوردن جنازه پسرش از منطقه دشمن تمام سختی‌ها و مشکلات را به جان خریده و با تمام وجود و عشق سرشار خود در منطقه دشمن پیش می‌رود، و همچنان که گام برمی‌دارد بدون این که مخاطبی داشته باشد با خود سخن می‌گوید و این مصداق بارز تک‌گویی درونی است:

«امشب پنجمین شبی است که تو بر خاک آرمیده‌ای و دست محرم باد کاکل‌هایت را پریشان می‌کنند. بی‌معنی است اگر بگویم که دلم پیش‌توست، تو خود دل‌منی که اکنون بر خاک افتاده‌ای و دیگر نمی‌تپی. دل‌مرده نیستم که هرگز نمرده‌ای، دل‌سرد هم نیستم که تو به خورشید گرما می‌دهی. چطور بگویم؟ دل‌خسته، نه، دل‌ریش هم نه، دل‌خوشم، که تو خوشحال و سرخوشی.»

از آن دم که تو آنجا خفتی، من تا به حال نخوابیده‌ام، از آن لحظه که تو قرار یافتی، من آرام نگرفته‌ام. بی‌قراری‌ام را نگذاشته‌ام کسی بفهمد اما تو فهمیده‌ای لابد...» (ص ۱۵)

از خصوصیات بارز تک‌گویی درونی می‌توان این‌چنین برداشت کرد که خواننده از اعماق وجود شخصیت داستان و احساساتش آگاهی پیدا می‌کند، احساسی که تا زمانی که بر زبان نیاید برای مخاطب قابل درک نیست و این از مهم‌ترین ویژگی این زاویه دید محسوب می‌شود و سبب نزدیکی و صمیمیت بیشتر خواننده با

شخصیت اصلی داستان می شود. در نمونه ای که در ذیل آورده می شود دقت کنید که چگونه قهرمان داستان بهترین صفت را حتی برای شی ای که گم شده اش را به او نشان می دهد، به کار می برد:

«این که الان می آیم محصول تصمیم هم الان نیست، از همان ابتدا که تو را نشانم دادند و از همان ابتدا که آن دوربین دوست داشتی پیکر تو را پیش چشمم کشید، تاکنون در التهاب و اضطراب این تصمیم بوده ام که چگونه تو را از معرکه در ببرم. نجات دهم از این وانفسای خون و گلوله و آتش. پس این سینه خیز نتیجه آن سوزش سینه ای است که این پنج شب و روز دست و پنجه ام را برای رفتن نرم می کرده است. (ص ۱۶)

دو داستان فوق (کسی که آمدنی است و عشق چه رنگی است) با زاویه دید دانای کُل نگارش یافته بود؛ داستان ضریح چشم های تو با زاویه دید تک گویی درونی نگارش یافته بود، که بررسی شدند؛ حال به تحلیل سه داستان کوتاه دیگر از این مجموعه با عنوان های (مرا به نام تو می خوانند، دیدار معشوق و راه خانه کجاست؟) می پردازیم که با زاویه دید تک گویی نمایشی نگارش یافته اند.

در سطور پیش توضیح دادیم که در تک گویی نمایشی، شخصیت، احساسات و اندیشه اش را اجرا می کند یا به نمایش می گذارد. و توسط این زاویه دید، یکی از قهرمانان، وضعیت و سرشت خود را برملا می کند. در سه داستان کوتاه مورد بررسی شجاعی از شیوه تک گویی نمایشی بهره برده است. اگرچه در زاویه دید نمایشی نویسنده از ذهن شخصیت های داستان بیرون می رود و برای بیان اعمال و رفتار آنها به شیوه دانای کل عمل می کند و هر آن چه را که اتفاق می افتد به خواننده نشان می دهد اما با این حال نمی تواند نشان دهد که شخصیت ها به چه چیز فکر می کنند و طرز تفکر و تلقی آنها از حوادث و شخصیت های دیگر چگونه است.

در نمونه زیر که از داستان کوتاه «دیدار معشوق» انتخاب شده است تأمل کنید:

«حرف هایت همان قدر که لطیف بود و دوست داشتی، برای من غریب بود و دست نیافتنی. می دانستم که توان همراهی ام نیست اما نگفتم؛ نگفتم که با تو بمانم. و سکوت کردم که سربلند کنی و جوابت را از چشم هایم بگیری و تو سر بلند کردی، سرخ شدی و دوباره چشم بر آب دوختی. دیگر هیچ گاه رنگ رویت به اندازه آن لحظه سرخ نشد و کاش می شد، به خصوص الان که این قدر صورتت

احتیاج به سرخی دارد؛ الان که رنگ رویت چیزی میان سفیدی و زردی است. (دیدار معشوق: ۴۸)»

در مثال فوق بر اساس اصول تک گویی نمایشی شخصیت داستان با کسی یا چیزی (جنازه همسر شهیدش) صحبت و درددل می کند. در واقع این نوع از تک گویی به مانند تک گویی درونی بدون مخاطب نیست.

پیش تر توضیح دادیم که در تک گویی نمایشی شخصیت اصلی داستان دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصی دارد. برای مثال در داستان کوتاه راه خانه کجاست؟ دلیل خاص: بدبختی و فلاکتی است که قهرمان داستان به خاطر آن خود را سرزنش می کند. موضوع خاص: فریب خوردن قهرمان یک کشور به دست عده‌ای افراد سودجو و ضد انقلاب است. و در نهایت مخاطب خاص: وجدان شخصیت اصلی داستان است که با خویش صحبت می کند. توجه کنید:

«برای تو چیزی نمانده که با آن زندگی کنی. آن زنک بی همه چیز، آن زنک بی حیا، آن زنک حتی بی لباس، چیزی برای تو نگذاشت بماند. همه انگار یادشان رفته که چه موس موسی می کردند برای نگه داشتن تو؛ حالا که خرشان از پل گذشته است، همه شان چه طاقچه بالا گذاشته اند! این خیابان های شیک و تر و تمیز، روزهای اول چه جاذبه ای داشتند؛ چه دلی می بردند! اما حالا چه تهوعی می آورند؛ چه دلی بهم می زنند! وقتی آن مردک کلاش آمد هتل و سر حرف را با تو باز کرد. چه التماسی در چشم هایش موج می زد؛ و امشب چه وقاحتی از نگاهش می بارید! ولی حقت است!»

در این روش نویسنده در حکم دوربین فیلم برداری است که وقایع را انتخاب کرده و نشان می دهد، ولی دیگر قادر به توضیح و تفسیر حوادث نیست. این زاویه دید، به عمل داستانی و سیر حرکت داستان سرعت می بخشد. در واقع نویسنده فضایی را فراهم کرده که شخصیت ها با اعمال و گفتارشان همچون یک نمایش خود را نشان بدهند؛ درست برعکس زاویه دید دانای کل که به روان شناسی شخصیت ها می پردازد و نویسنده به اختیار خود درباره اشخاص و رفتار آنها سخن می راند.

تنها داستان باقیمانده از این مجموعه داستان کوتاه تویی که نمی شناختم است. با توجه به بررسی های انجام شده این داستان ترکیبی از دو زاویه دید تک گویی درونی و تک گویی نمایشی است. با توجه به این که هر کدام از این دو زاویه دید جداگانه و به طور مفصل شرح و تفصیل داده شده است در این بخش تنها به آوردن چند نمونه و تأثیر ترکیب این دو زاویه دید در داستان بسنده می کنیم.

نمونه ای از تک گویی درونی:

« آرام آرام سرو کله غروب دارد پیدا می شود. اگر بتوانم خودم را به بچه ها برسانم، هم فکری برای زخمم می کنند و هم از شب و بیابان و سرگردانی نجات می یابم.

این که راه آمده را برگردم در خود نمی بینم. کم راه نیامده ام که برگشتنش ساده باشد. راه می افتم، تشنگی و گرسنگی و ضعف عذابم می دهد، اما من راه می روم و دستم را هم با خود یدک می کشم. (تویی که نمی شناختم: ۳۶)».

در نمونه فوق به راحتی قابل درک است که کسی مخاطب نیست و اندیشه های ذهن قهرمان داستان است که بازگو می شود و این از بارزترین ویژگی های تک گویی درونی است.

حال یکی از نمونه های تک گویی نمایشی را در پاراگراف زیر می آوریم که در آن رزمنده مبارز، دوستش را که قهرمان داستان است مورد خطاب قرار داده است:

« خون، تمام تنت را گرفته بود. لب هایت مثل کویری که سالیان سال باران نخورده باشد، ترک خورده بود. پلکت به سیاهی می زد، چشم هایت به گودی نشسته بود، کبودی زیر چشم هایت و زردی گونه ات را خطی کم رنگ از هم جدا می کرد.

مرده بودی، با مرده مو نمی زدی!

نمی دانم بیشتر زخم با تو چینی کرده بود یا تشنگی و گرسنگی. (همان: ۳۳)»

همین که مخاطبی در داستان وجود دارد از بدیهی ترین نشانه های زاویه دید تک گویی نمایشی به حساب می آید. این نکته بسیار حائز اهمیت است که تک گویی درونی انعکاس ذهن شخصیت ها در سطح پیش از گفتار است؛ به عبارتی، مواد خامی است که در ذهن شخصیت داستان است و هنوز به گفتار تبدیل نشده است و شخصیت آنها را در ذهن خود مرور می کند.

« از یک سنگ عراقی دستی به تسلیم درآمده است و اگر خدعه باشد، من نه فشنگی دارم که دفاع کنم و نه توانی که بر پا ایستاده بمانم. و اگر هم تازه فریب نباشد، کسی که نای ایستادن ندارد چگونه می تواند اسیر بگیرد و گیرم که گرفتی، از کدام راه باید رفت؟... چگونه؟... او در سنگر ایستاده است و من بیرون، او بی شک مسلح است و من بی فشنگ، او سالم است و من زخمی، با این همه تفاوت چه کار باید کرد...» (همان: ۴۰)

در پاراگراف بالا توجه داشته باشید که تمام این افکار و سبک سنگین کردن ها در ذهن قهرمان داستان می گذرد و هنوز به مرحله گفتار نرسیده است. لذا اینجاست که به تفاوت اساسی تک گویی درونی و نمایشی پی می بریم. به عنوان نمونه در همین دو مثالی که در سطور فوق آورده شد ما به وضوح دیدیم که در مثال اول، دوست قهرمان داستان مشغول صحبت با وی بود؛ یعنی وجود مخاطب. اما در مثال دوم قهرمان داستان در ذهن خود مشغول پیش بینی اقدام بعدی دشمن است؛ یعنی بدون مخاطب. بنابراین در اینجاست که به تفاوت اساسی تک گویی درونی و نمایشی پی می بریم. هدف ما در بررسی موشکافانه این مجموعه داستان تأثیر گذار و حس انگیز، بررسی تأثیر زاویه دید در داستان است. از آنجایی که در ارزش و اهمیت زاویه دید میان منتقدان اختلاف نظر بسیاری است، گروهی برای آن ارزش چندانی قائل نیستند و گروهی دیگر آن را یکی از عوامل تعیین کننده ارزش داستان تلقی می کنند. از نگاه نویسندگان این سطور که از دسته دوم به شمار می آیند، زاویه دیدی که نویسنده انتخاب می کند بر عناصر دیگر داستان همچون شخصیت پردازی، گسترش و تکوین پیرنگ، سبک و صحنه پردازی و همچنین بسیاری موارد دیگر تأثیر گذار است چرا که سازمان بندی داستان در گرو زاویه دید است. هر داستان به طریقی روایت می شود و حتی ممکن است در یک داستان از چند زاویه دید مختلف در روایت استفاده شود که البته این موضوع نشانگر مهارت و تبخّر نویسنده است؛ چنان که در آخرین داستانی که مورد بررسی قرار گرفت، تویی که نمی شناختم، از ترکیب دو زاویه دید تک گویی درونی و نمایشی استفاده شده بود. استفاده از دو زاویه دید در یک داستان، آن هم داستان کوتاه، کاری دشوار است و اگر این کار به درستی انجام نشود، این تغییر زاویه دید ممکن است برای خواننده ناموزون و ناهنجار باشد. بنابراین نیازمند دقت و مهارت کامل نویسنده است. برای مثال در داستان تویی که نمی شناختم نویسنده با تبحر خاص خود، داستان را با زاویه دید تک گویی نمایشی آغاز کرده است، یعنی صفحه ۳۳ و پاراگراف اول صفحه ۳۴. سپس با نشانه گذاری خاص (سه مربع کوچک، پشت سرهم) که نشانه ای از تغییر زاویه دید می باشد قهرمان داستان شروع به تک گویی درونی می کند و ما از زبان او جریان داستان را متوجه می شویم تا صفحه ۴۳. و در نهایت ادامه ماجرا را تا پایان داستان با زاویه دید تک گویی نمایشی ادامه می دهد.

لازم به ذکر است که «شجاعی غالباً از فرم تک گویی نمایشی برای پروراندن داستان هایش بهره می گیرد، اما غالباً در ایجاد هماهنگی بین نثر ادبیانه داستان و شخصیت پردازی به زحمت می افتد و باورپذیری داستان را ضعیف می کند.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۳: ۹۰۲)

حسن بنی عامری. شیراز / ۱۳۴۶

وی کار هنری‌اش را با کارگردانی تئاتر آغاز کرد و با نشریات مختلف به همکاری پرداخت. حرکت داستانی او از ادبیات کودک و نوجوان آغاز شد. در سال‌های آغازین فعالیتش در این حوزه، اصل برای او موضوع و مضمون داستان بود... او می‌خواست حرف‌ها، دغدغه‌ها و پیام‌هایش را به وسیله ادبیات به مخاطبان منقل سازد. وی اکنون به شگردهای مدرن داستانی و تکنیک‌گرایی توجهی ویژه و گاه افراطی نشان داده، به گونه‌ای که اکنون به کارگیری صناعت‌های روایی جدید و روی‌آوری‌های شتابنده به سوی شکل‌ها و فرم‌های نوین داستانی در آثار او از برجستگی چشمگیری برخوردار است؛ خصوصاً رمان‌های اخیرش که دیگر از ساختی وابسته به مضمون تبعیت نمی‌کنند.

در داستان‌های بنی عامری همانند داستان‌های نو، رمز و رازهایی است که باید گشوده گردد. گره‌های کوری در آنها وجود دارد که باید تا به تا باز شود، چون روایت‌ها منحصرأ خطی و طولی نیستند؛ بلکه پیچ و تاب برمی‌دارند، کژ و مژ می‌شوند و خط زمانی را می‌شکنند و پر از حس و حرکت می‌گردند. در مجموع، کارهای داستانی او مخاطبانی را می‌تواند به مطالعه بنشانند که برخوردی خلاق و فعال با متن داشته باشند و همپای نویسنده و حتی گاه چند گامی فراتر از او در امر آفرینش هنری و تکمیل و ترمیم آن مجدانه مشارکت نمایند و هرگز به تمامیت اثر و تکامل آن از سوی نگارنده‌اش اعتماد نکنند و او را قادر مطلق متن ندانند. نکته چشم‌پوشی‌ناپذیر در بررسی آثار بنی عامری، استفاده او از عنوان‌های فرعی نمایشنامه‌ای در ذیل نام‌های اصلی کتاب‌ها و فصول مختلف آن است؛ تعبیراتی مانند صورت خوانی (خیمه شب بازی با عروسک)، بازی نامه، شمایل‌گردانی، عاشیق‌خوانی و... که همه ریشه در فرهنگ نمایشی و نقالی گذشته این مرز و بوم دارند. او در این زمینه می‌گوید:



این عنصر در فرهنگ روایی ایران وجود داشته؛ ولی امروز فراموش شده. من می خواستم به نوعی این فراموشی را جبران کرده و آنها را به صورت مکتوب دوباره زنده کنم.

«ماجراهای داستان‌های این نویسنده، معمولاً در فضای زندگانی مردم فرودست جامعه می گذرد و تحولات زندگی اجتماعی و فقر و شوربختی مردمان اعماق را به تصویر می کشد. محیط جغرافیایی بیشتر این داستان‌ها شیراز است و به همین دلیل زبان او نیز تلفیقی از زبان ادبی و شاعرانه با زبان عامیانه و کوچه و بازاری شیراز است که همنشینی متعادل و مناسب آنها با یکدیگر، پویایی و تحرک کنجکاوی برانگیزی به برخی از داستان‌هایش داده است. غالب آثار بنی عامری به نوعی با دفاع مقدس در ارتباط است. دانیال دلفام شیرازی پای ثابت داستان‌ها و رمان‌های دیگر بنی عامری باقی می ماند». (خادمی کولایی، ۱۳۹۰: ۲۵۰-۲۴۸)

#### خلاصه رمان

پیش از این رمان، بنی عامری مدت ها در کار بازنویسی خاطرات رزمندگان بود که آنها را با پردازش ادبی بازنویسی کرده و به همین دلیل حال و هوای آن روزها و تجربه های شخصی او از روزگار جنگ به مددش آمده تا بتواند در این اثر و سایر آثارش با این مضمون، تصویری منصفانه و در عین حال هنری از آن دوران آتش و خون و حماسه به نمایش بگذارد. این کتاب که از جهتی اولین رمان درباره جنگ کردستان با محوریت شخصیت شهید مصطفی چمران می باشد، در سال ۱۳۸۵ از سوی انتشارات نیلوفر به چاپ دوم رسید.

کتاب به دو فصل تقسیم شده و نویسنده به سبب علاقه وافر به احیای تعبیرات سنتی ادبیات نمایشی، عبارت شمایل گردانی با دو تابلو را عنوان فرعی کتاب قرار داده است.

#### فصل اول:

در این فصل دانیال دلفام، راوی داستان است. در حال حاضر، او بزرگ شده و راوی ماجراهای دوستی است که اروند، جنازه اش را پس از سال ها بازگردانده است. تلفن زنگ می زند؛ احساس می کند صدا، صدای «آعلیجان میر معیر» است. آعلیجان، هم‌رزم آنها در جنگ کردستان بوده که بعدها به جبهه جنوب می رود و به عنوان غواص در نبردی آبی-خاکی شرکت می کند و به شهادت می رسد و همسرش، «هانیا»، بعد از مدتی با

آقای فریور ازدواج می کند. این وضع ادامه می یابد تا این که یک روز به هانیا تلفن می شود و شخص تماس گیرنده، خود را آعلیجان معرفی می کند. تعجب هانیا برانگیخته می شود. پس از تلاش های فراوان مشخص می شود که این فرد، «علیشاه» - برادر آعلیجان- است و برخلاف برادرش، گذشته خوبی نداشته و دختری به نام «راحله» - که هم اکنون دختر آعلیجان شناخته می شود- دختر علیشاه است. وی اعلام می کند که سعی خواهد کرد زندگی هانیا را خراب کند؛ ولی هرگز موفق به انجام این کار نمی شود.

خاله ژینو و پسرش، ننه کژال، کاک شفیع (مبارز گرد) و از همه پررنگ تر دایی مصطفی که همان دکتر چمران است، از شخصیت های اصلی داستان به حساب می آیند. دیدن و کشتن دایی مصطفی آرزوی بعضی از کردهای ضد انقلاب است.

## فصل دوم:

در این فصل، هانیا در حضور دانیال و آقای فریور زندگی و چگونه آشنا شدنش با آعلیجان را شرح می دهد. او تنها فرزند افسری بازنشسته بود که به عنوان پرستار به جبهه رفته و پس از آشنایی با آعلیجان و پا درمیانی دیگران، ازدواجشان سر می گیرد. آعلیجان از او قول می گیرد که بعد از شهادتش، با اولین مردی که بتواند او و فرزندش را خوشبخت کند، ازدواج نماید.

اکنون اروندرود جسد آعلیجان را پس از ۷ سال، سالم به محل برگردانده و جنجالی میان اقشار مختلف، خصوصاً دوستان آعلیجان ایجاد کرده است. داستان با دیدار دانیال و «کنه» که همان آعلیشاه برادر آعلیجان است، ادامه می یابد.

در داستان ردپای خاطره نویسی را می شود احساس کرد و این کار احتمالاً دو دلیل دارد: نخست این که داستان برگرفته از رویدادهای واقعی و خاطرات جنگ است، دوم این که نویسنده همچنان که پیش تر گفتیم مدت ها به بازنویسی خاطرات رزمندگان مشغول بوده، لذا داستانش نیز بی شباهت به خاطره نویسی یک رویداد نیست، هرچند عناصر داستان در آن وجود دارد.

## معرفی و نقد داستان

بنی عامری در مقدمه این داستان چنین می نویسد:

«داستان آتشی است که با هیزم تجربه‌های انسانی افروخته می‌شود؛ و نویسنده این نسل، کوله بارش از این تجربه پر است. او آموخته حتی اگر از آب می‌گوید، آن را عادی نیند. او آموخته آن را جزیی از خود، جزیی از تو، جزیی از او، جزیی از ما، و جزیی از خدا ببیند. یعنی همان تفکر ماورایی و دست‌یافتنی و شیرین که جوانان سرزمین‌مان را واداشت اسلحه به دست بگیرند و بروند اول با خودشان و بعد با دشمنشان بجنگند. جنگ ما سرشار از این لحظه‌های رنگی و متضاد است و محتاج تجلی. نویسنده کاشف و مخاطب هوشمند، جست‌وجوگران اصلی این کشف و شهودند.»

«اغلب کسانی که نقدی بر این رمان نوشته‌اند معتقدند که این رمان، از رمان‌های متفاوت جنگ و دفاع مقدس به شمار می‌رود. زیرا نه مثل کسانی که با نگاه منفی به جنگ نگریسته‌اند، از جنگ ایران و عراق داشته‌ای بی‌نقص و معصوم از رزمندگان ارائه داده و نه جنگ را مقدس انگاشته و نه آن را ناگفته گذاشته است. هم از قهر و هم از آشتی گفته است.» (حنیف، ۱۳۸۶: ۵۷)

به طور خلاصه می‌توان گفت که مضمون اصلی این داستان مشکلاتی است که مردم ایران پس از پیروزی انقلاب اسلامی با آن مواجه شدند. جنایات گروه‌های ضد انقلاب و سپس حمله دشمن یعنی دو عنصر اصلی ساختمان این داستان به شمار می‌آید.

در کل می‌توان چنین بیان کرد که بیشتر کسانی که نقدی بر این رمان نوشته‌اند آن را رمانی دشوار و پیچیده دانسته‌اند که در این میان سهم کاربرد واژه‌های محلی در رمان را در به کار بردن این صفت برای رمان، نمی‌توان انکار کرد.

شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان

تک‌گویی درونی از نظر شیوه بیان و شکل زبانی ای که مورد استفاده نویسنده قرار می‌گیرد به دو نوع عمده تقسیم می‌شود: تک‌گویی درونی مستقیم و تک‌گویی درونی غیرمستقیم. و همچنین یادآور شدیم که مبنای این تقسیم بندی نیز حضور یا عدم حضور نویسنده در داستان است.

در تک‌گویی درونی مستقیم فرض بر این است که نویسنده غایب است و تجربیات درونی شخصیت به طور مستقیم از ذهن او عرضه می‌شود. بنابراین خواننده نیازی به صحنه آرایی و راهنمای نویسنده ندارد. و البته باید توجه داشت که به محض حضور نویسنده در داستان، تک‌گویی درونی غیرمستقیم نخواهد داشت.

تک گویی درونی مستقیم خود دارای دو نوع مبهم و روشن است. اگر نویسنده تک گویی درونی را با عباراتی مانند «گفت» و «گمان کرد» و... بیان کند، تک گویی او از نوع روشن خواهد بود. اما اگر نویسنده هنگام روایت تک گویی ها از افعال یاد شده استفاده نکند و به یکباره به خودآگاه یا ناخودآگاه راوی/قهرمان مراجعه کند و به بیان آنها پردازد، تک گویی درونی او از نوع مبهم یا گنگ خواهد بود. همچنین ذکر شد این نوع از تک گویی با جریان سیال ذهن تطابق بیشتری دارد.

زاویه دید به کار رفته در این داستان راوی اول شخص است. در واقع این داستان از زبان افراد بسیاری توصیف می شود. اما این شخصیت پایدار دانیال دلفام است که از یک زاویه دید مشخص به حوادث می نگرد. حتی خود نویسنده نیز در فصل اول داستان در ابتدا این گونه اذعان می دارد:

« من ام فقط که حرف می زنم می نویسم. مهم نیست از زبان کی. یا با اسم چی. مهم این است که راوی اصلی / مکمل فقط من ام. و یک روز می آیم تمام حقایق را می گویم. بهتر تست همه مان منتظر آن روز بمانیم. من برمی گردم.... باز.... اگر زنده ماندم». (بنی عامری: ۷)

این سخن در ابتدا تکلیف خواننده را با نویسنده روشن می کند که راوی اصلی دانیال دلفام است. همان شخصیت پایدار در داستان های بنی عامری. خواننده در ابتدا در برخورد با این داستان این تصوّر در ذهنش ایجاد می شود که این داستان دارای زاویه دید تک گویی درونی، آن هم از نوع مستقیم و سپس با توجه به استعمال فراوان افعال گفتم، گفت، تک گویی درونی مستقیم روشن است. اما چنین نیست؛ در واقع تمام داستان بر اساس تک گویی درونی مستقیم از نوع گنگ آن است که هم پوشانی زیادی با شیوه جریان سیال ذهن دارد.

در واقع تمام گفت و شنودهایی که در داستان نقل می شود، همه مکالماتی هستند که از ذهن دانیال دلفام می گذرد. او که خود گزارشگر و فیلمبردار است تمام این وقایع را در ذهن خود تداعی می کند تا شخصیت آعلیجان را از نو بازسازی کند و به جواب تردیدی برسد که با برقراری آن تماس مشکوک به او در ذهنش ایجاد شده است.

« برای یک لحظه حس کردم تمام دغدغه ام این است که بدانم الان، همین الان الان، فرجود چی می خواهد به من بگوید یا چی کارم می تواند بکند.

گفتم: «دانستید آخرش؟»

گرگین گفت: «بله قربان»

و خواست احترام نظامی بگذارد که آعماد گفت: «لازم نیست».

گرگین گفت: «من یک نظامی کارکشته ام. فقط بلام به این صورت عرض ارادت و احترام کنم به هرکس که قابل ارادت و احترام است و...». (همان: ۷۳)

در فصول پیش جریان سیال ذهن را به طور کامل توضیح دادیم. داستان های جریان سیال ذهن که در آنها نویسنده از دیدگاهی مدرنیستی به مقوله روایت می نگرد، نمونه های روشن شیوه روایتی هستند که در آن به صراحت از نقل داستانی منسجم و انعکاس واقعیتی قطعی و مورد توافق همگان پرهیز می شود. این تعریف مصداق بارز رمان گنجشک ها بهشت را می فهمند است. این رمان فاقد انسجام است و در واقع به دلیل زمان پریشی که در آن وجود دارد، خواننده با خواندن هر پاراگراف باید مکثی داشته باشد و آن را در ذهن خود به قسمت های دیگر داستان وصل کند و ارتباط دهد.

در نمونه زیر دقت کنید:

«گفت: «بعد از پنج شش ماه جار و جنجال فکر کنم همه عادت کرده بودند به این جور مردن ها و این جور جنس خریدن ها».

گفت پیرزنی از بین زخمی ها پا می شود می آید پیش آن ها. از زخمش هنوز خون می آمده است. مرد زخمی دیگری هم جار می زده ست بیاید همان جا بنشیند زخمش خیلی خطرناک است ممکن است کار دست خودش بدهد.

می شناختمش از قبل. با ژینو چاق سلامتی گرم کرد. فکر کنم مرا ندیده بود که پرسید آسوت کجاست پس. ژینو هم مثل همیشه گفت سلامت هستم و همین گوشه کنارها و شکر خدا». (همان: ۲۰۱)

برای نمونه در این مثال خواننده باید یکبار دیگر به عقب برگردد و تأملی کند تا بیابد که منظور راوی از پیرزن همان ننه کژال است.

در تک گویی درونی مستقیم گنگ، من در مقام راوی، ذهنیت پیشاکلامی و حتی از پیش اندیشیده شخصیت را که هنوز انسجام و پیوستگی زبانی و منطقی پیدا نکرده و بیشتر فاقد نظم و ارتباط منطقی است، به طرزی جسسته و گریخته و به طور عمده به شیوه تداعی آزاد بر روی کاغذ می آورد.

این شیوه از تک گویی درونی مستقیم را مقایسه کنید با خلاصه ای از جریان سیال ذهن:

«در این داستان ها نویسنده بر آن است تا با قرار دادن کانون روایت در ذهن شخصیت ها به عنوان کنشگران اولیه داستان و کنار رفتن خود از صحنه، روایت داستان را واسطه ای قرار دهد تا خوانندگان متن به عنوان کنشگران ثانویه از طریق تفسیر متن در آن راه جویند و سکنی گزینند». (بیات، ۱۳۹۰: ۷۶)

در واقع تک گویی درونی غیرمستقیم زیرمجموعه جریان سیال ذهن است که در مقایسه با دیگر انواع تک گویی بیشترین شباهت را با جریان سیال ذهن دارد.

برای مثال در نمونه زیر دقت کنید که درست وسط ماجرای، خاطره ای دیگر به یاد آورده می شود:

«خاله ژینو به پرستار چشم دوخت و به دست اش. «نه» را می شد از تکان سرش فهمید. و اصرار آعلیجان را از لحن صدایش. خاله ژینو دست روی لبش گذاشت گفت: «بره اک ام»

دست آعلیجان آرام رفت دست خاله ژینو را گرفت، به رگ ها و پوست زود چروک شده اش خیره شد، لب به آن نزدیک کرد، بوسیدش. دست را روی چشم هاش هم گذاشت. علی اشرف دوید به هواشان.

خون ام به جوش آمده بود. یک غریبه کور، آن هم روز روشن، بیاید دست ژینو را ببوسد، من دیوث هم بایستم تماشاش کنم؟»

آرزو کرده بود کاش جلو رحمان را نمی گرفت می گذاشت آبکش اش کند.

خاله ژینو گفته ست، یعنی جار زده ست: خوب گوش کن بین چه می گویم. دهان علی اشرف باز مانده ست، بی زدن حرف. خاله ژینو گفته ست به تاخت برود دایی و زن دایی اش را با هیرو بردارد بیاورد.

گفته ست: «می خواهم بعد از سال ها بش بگویم چه زخم ناسوری توی دلم بوده ست. بگویم من می دانستم او شووان را نکشته ست. بگویم شووان هنوز زنده است».

در مثال بالا راوی در میانه تعریف داستان، ماجرای را که سال ها پیش به وقوع پیوسته و اکنون پی برده اند که چوپان کشته نشده و هنوز زنده است را نیز بازگو می کند.

از برآیند مطالبی که ذکر شد می توان راجع به رمان گنجشک ها بهشت را می فهمند این چنین نتیجه گرفت:

۱- تمام حوادث این رمان در طول یک شبانه روز رخ می دهد که همه اتفاقاتی که در طول این داستان به وقوع می پیوندد همچون فیلمی در حال پخش در ذهن راوی است که آن را با خود مرور می کند.

۲- زاویه دید این رمان که در حقیقت هدف از تحلیل آن بررسی این عنصر مهم است، تک گویی درونی مستقیم از نوع گنگ یا مبهم است؛ که شباهت زیادی با جریان سیال ذهن دارد و به نظر می رسد غرض نویسنده از انتخاب این زاویه دید، دخیل کردن خواننده در جریان داستان است.

۳- اساس این داستان بر این بنا گذاشته شده است که راوی، که همان دانیال دلفام است در ذهن خود به یادآوری حوادث گذشته پردازد و برای این منظور یکی از زیرمجموعه های شیوه های جریان سیال ذهن که همان تک گویی درونی مستقیم مبهم می باشد را انتخاب کرده است و چنان که در بسیاری از داستان های دفاع مقدس نیز شاهد بوده ایم این شیوه روایت بسیار مناسب حال روایتگری است که سعی می کند با دیدن عکس ها و فیلم هایی، وقایع گذشته را مرور کند، به همین دلیل در میان یک واقعه، واقعه ای دیگر را نیز به یاد می آورد و روایت می کند.

در پایان ذکر این نکته ضروری می نماید که این داستان به دلیل زاویه دیدی که برای آن انتخاب شده، مستلزم حضور فعال و دخالت خواننده در سطر سطر آن است. البته چگونگی پیوند ماجراها در این داستان بسیار مهم است، و گرنه داستان دچار پیچش و دشواری زبان روایت خواهد شد و در نهایت خواننده را در دریافت حوادث داستان و منظور نویسنده دچار مشکل می کند. چیزی که در این رمان هم به چشم می خورد.

نرگس آبیاری تحصیلاتش را تا لیسانس ادبیات فارسی در دانشگاه پیام نور تهران ادامه داد و از سال ۱۳۷۶ با شرکت مداوم در جلسات نقد داستان «سه‌شنبه»‌های حوزه هنری و اهتمام تام و تماش برای نوشتن، به طور رسمی نام خود را در فهرست داستان نویسان ثبت نمود. و تاکنون بیش از سی جلد کتاب از وی در قالب رمان و داستان به چاپ رسیده است. اولین کار جدی او داستان کوتاهی با عنوان «بلور آب» بود که در فصلنامه ادبیات داستانی به چاپ رسید. او در عرصه انتشار کتاب، ابتدا به ادبیات کودک و نوجوان روی آورد و داستان‌هایی فانتری با درون‌مایه‌هایی از فلسفه و عرفان برای آنان نوشت. مطالعه آزاد او در زمینه فلسفه و تا حدودی عرفان در بازتاب این مفاهیم در آثار او نقشی آشکار دارند. او بر این باور است که: کودکان و نوجوانان باید با مبانی فلسفه آشنا شوند؛ چون نگاه تحلیل‌گر، انتقادی و متفکرانه در دل فلسفه وجود دارد.

آبیاری، دستی نیز در ادبیات نمایشی دارد و چندین فیلم داستانی و مستند تهیه کرده که جوایزی در داخل و خارج از کشور به این دسته از آثار او تعلق گرفته است.

«برخی از آثار چاپ شده نویسنده که مرتبط با موضوع دفاع مقدس است عبارتند از: کوه روی شانه‌های درخت، چشم سوم، کلاهخود و اختر و روزهای تلواسه». (خادمی کولایی، ۱۳۸۰: ۷۳-۶۷)

#### خلاصه رمان

این رمان که بر اساس یک واقعه جنگی مستند نوشته شده، داستان ۱۳ تن از دانش‌آموزان نوجوان ساکن شهرستان بیجار در استان کردستان است که تصمیم می‌گیرند با هم به جبهه بروند، اما اطرافیان، خصوصاً اهل



خانواده به شدت با این امر مخالفت می‌ورزند. آنها که عزم‌شان را برای رفتن جزم کرده‌اند، به هر شکل ممکن رضایت اولیا را فراهم می‌آورند و بعد از گذراندن دوران آموزشی در یزد عازم جبهه می‌شوند.

اولین عملیاتی که در آن شرکت می‌کنند، والفجر مقدماتی است. آنها به همراهی ۶۰ تانک و بیش از ۱۰۰۰ نفر نیرو برای نبرد با سپاه چهارم زرهی عراق از «شیب میسان» به سوی شهر «العماره» عراق حرکت می‌کنند و در نهایت شگفتی مقاومت چشمگیری در طول مسیر از دشمن نمی‌بینند و همین امر کنجکاوی آنان را برای سردرآوردن از ماجرا دوچندان می‌کند. نیروها بسیار زودتر از زمانی که پیش‌بینی می‌کردند به جاده آسفالتی بین «فکه» و «چزابه» می‌رسند. فرمانده می‌گوید: هر چه پیش‌آید در همین جا پیش می‌آید.

مدتی انتظار و مشاهده نشدن اثر و نشانی از عراقی‌ها سبب می‌شود تا مسافتی را بی‌محبا پیشروی کنند و به دشتی برسند که مملو از تانک‌های ضد موشک و ادوات بسیار پیشرفته زرهی دشمن است. دیدن این صحنه، فرماندهان عملیات را متوجه حیلۀ دشمن و لو رفتن عملیات می‌کند. دیری نمی‌پاید که دستور عقب‌نشینی صادر و تانک‌ها و نفربرها با سرعتی بیشتر از زمان پیشروی برای گریختن از مهلکه به سوی خطوط خودی به حرکت درمی‌آیند؛ اما کار پیچیده‌تر از آنی شده که فکر می‌کردند. دشمن با آمادگی و آگاهی کامل، تمام راه‌های عقب‌نشینی را سر فرصت بسته و درصدد آن است که حتی‌المقدور نفرات را اسیر کند و ادوات زرهی را به غنیمت بگیرد و هرگونه مقاومتی را نیز در هم بشکند. نبردی سخت در حال فرار و گریز میان دو طرف درمی‌گیرد. شیرازۀ نیروهای خودی از هم می‌پاشد و فرجام این عملیات همان چیزی می‌شود که دشمن طرّاحی کرده است. از گروه اعزامی بیجار، تعدادی مفقود و شماری دیگر، اسیر می‌شوند و تنها یک نفر از جمع آنها زخمی برمی‌گردد. اُسرا بعد از تحمل هفت سال اسارت، همراه دیگر آزادگان به وطن باز می‌گردند. ۱۵ سال بعد هم مفقود شدگان با پیداشدن پلاک‌ها و نشانی‌هایشان تشییع می‌شوند؛ اما آن‌چه که موضوع محوری و دستمایۀ اصلی رمان برای گسترش داستانی و پیش‌بردن ماجراهای آن می‌شود، انتظار طاق سوزی است که خانواده‌های آنان در طول این سالیان متوالی تحمل می‌کنند. نویسنده، چشم به‌راهی پر سوز و گداز یکی از این خانواده‌ها را - که می‌تواند نمود و نمونه‌ای از همه خانواده‌های منتظر هم‌نوع و هم‌درد آنها باشد - از نمایی نزدیک به تصویر کشیده است. (خادمی کولایی، ۱۳۹۰: ۶۱)

به گفته آبیاری این رمان در حدود سیصد صفحه است که بخش عمده آن مربوط به عملیات والفجر مقدماتی است که در مورد شخصیت پردازی، فضا سازی و لحاظ کردن فضای بومی شهرستان بیجار، محلی که داستان در آن اتفاق می افتد نگاه داستانی و دراماتیک داشته است؛ این بار و در این اثر خود داستان یک مادر شهید را محور اصلی کتاب خود قرار داده است. مادری به نام اختر نیازپور که بیش از پانزده سال در حالی که رادیو به کمر بسته بوده، منتظر رسیدن خبری از تنها پسرش محمدجعفر رضایی بوده است.

رمان چشم سوم داستان این مادر است. این کتاب که اولین بار در سال ۱۳۸۵ با عنوان چشم سوم منتشر شده بود، روایت گر، ماجرای واقعی سیزده نوجوان رزمنده بیجاری است که با هم به جنگ می روند و شش نفر آنها اسیر می شوند، شش نفر شهید می شوند و یک نفر زخمی می شود. اما نکته ای که در این میان بیش از همه به چشم می آید، قصه مادر یکی از این نوجوان... هاست. مادری که ۱۵ سال در حالی چشم انتظار بوده است که هر روز به برنامه های رادیو عراق گوش می کرده تا شاید نامی از فرزندش را در میان اسرای ثبت شده توسط صلیب سرخ بشنود. چشم سوم یا همان شیار ۱۴۳ در سال ۸۵ به عنوان بهترین رمان سال دفاع مقدس معرفی شد، اما در آن روزها کمی نادیده گرفته شد و این بار بعد از ساخت فیلم موفق «شیار ۱۴۳» به کارگردانی نرگس آبیاری بار دیگر با همین نام و با طرح جلدی از مریلا زارعی، بازیگر نقش اول این فیلم، روانه بازار نشر شد که البته همانند فیلمش خوش درخشید و در طی زمانی کوتاه توانست در میان پر فروش های بازار کتاب قرار گیرد. چاپ جدید این کتاب توسط انتشارات سوره مهر منتشر شده است. وی همچنین درباره وجه تمایز فیلمنامه و رمان شیار ۱۴۳ تصریح کرده است: در فیلم یک شخصیت محوری داریم که قهرمان داستان است در صورتی که در رمان، سیزده شخصیت اصلی داریم که از این لحاظ تکثر شخصیت ها در رمان زیاد است.

ما در این بخش برآنیم تا ارتباط بین چشم سوم و سپس رمان شیار ۱۴۳ و در نهایت فیلمنامه را به کمک شیوه روایت تک گویی دریابیم.

بررسی شیوه های تک گویی و نقش آن در داستان

در شیار ۱۴۳، داستان با زاویه دید دانای کل آغاز می‌شود. در این منظومه راوی دانای کلی است که بیرون از داستان و به عنوان فردی آگاه به تمام وقایع و مکنونات ذهنی شخصیت‌ها، به نقل ماجرا می‌پردازد، بدون آن که خود جزو شخصیت‌های داستان باشد. در واقع، راوی فکر برتری است که از خارج، شخصیت‌ها را رهبری می‌کند و در عین حال، از نزدیک شاهد اعمال و افکار آنها و آگاه به اندیشه و احساساتشان است. اما به تدریج و با گسترش داستان رفته رفته داستان از زاویه دید دانای کل خارج شده به شیوه حدیث نفس که یکی از شیوه‌های ارائه تک‌گویی است، تبدیل می‌شود. در فصول پایانی داستان چندین بار این تغییر زاویه دید و شیوه روایت که تأثیر زیادی نیز در پیشبرد داستان و پردازش شخصیت‌های داستان دارد رخ می‌دهد.

بیشتر راجع به حدیث نفس توضیحات کاملی ارائه داده ایم. حدیث نفس یا خود‌گویی یا حرف زدن با خود، آن است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده یا تماشاچی از نیات و مقاصد او باخبر شود و بدین طریق اطلاعاتی در مورد شخصیت نمایشنامه یا داستان به خواننده داده می‌شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت، به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌شود. کاربرد حدیث نفس بیشتر در نمایشنامه است، از حدیث نفس در سینما هم بسیار بهره می‌گیرند.

برای مثال در رمان شیار ۱۴۳ که بیشتر فصل‌های آخر را زاویه دید حدیث نفس تشکیل می‌دهد، ما با خود‌گویی‌های نعمت‌الله مواجه می‌شویم:

«امروز مرا می‌خواستند برای مصاحبه. اولش نمی‌دانستم برای چه صدایم کردند. همین جوری آمدند به آسایشگاه و چند اسم خواندند. اسم من هم بود، دلم تو چنگم بود که رفتم. می‌ترسیدم که مرا به انفرادی بیندازند و بعد دیگر خر بیار و باقالی بار کن. چند روزی از درس هایم وامی‌ماندم و روح و روانم هم پریشان می‌شد. ما را بردند به اتاقی و یکی یکی می‌فرستادند به اتاقی دیگر. هر پنج شش دقیقه یکی از ضابطه‌ها بیرون می‌آمد و نفر بعد را صدا می‌زد. هر کس که می‌رفت چند دقیقه بعد صدای داد و بیدادش را می‌شنیدیم که کتک می‌خورد. مرا که صدا زدند و به اتاق رفتم، دیدم چند نفر نشسته‌اند و صدا را هم ضبط می‌کنند.» (آبیار: ۷۵)

در این پژوهش بیشتر تکیه ما بر این شیوه از تک‌گویی است، زیرا نرگس آبیار برای بیان اوضاع اردوگاه این شیوه از زاویه دید را به واسطه شخصیت نعمت‌الله انتخاب می‌کند:

«موصل دو» بزرگ است. از اتوبوس‌ها که اردوگاه را نگاه می‌کردیم، دیوارهای طویل و سالن بزرگی بود که هر کدام به فاصله کمی پنجره‌های کوچک داشت. من به خیالم، پنجره‌ها هر کدام مربوط به یک زندان انفرادی است و قرار است هر کدام از ما را به زندان‌های انفرادی بیندازند. دلم خیلی گرفت. اما بعد فهمیدم این جوری نیست. از اتوبوس‌ها که پایین آمدیم کابل به دست‌ها منتظرمان بودند. رزمی کارهای نظامی عراقی ایستاده به ردیف، کابل‌ها را بی‌امان و پشت سرهم بر سر و کولمان می‌زدند. جای شلاق‌های قبلی‌شان گوراب بسته بود. گوراب‌ها ترکیده بود و می‌سوخت.» (همان: ۸۰)

همان طور که ملاحظه می‌شود ما از طریق خودگویی‌های نعمت‌الله است که از اوضاع و احوال اردوگاه آگاهی پیدا می‌کنیم و متوجه می‌شویم که اسرا در اردوگاه تحت شرایط سختی قرار دارند و مدام از طرف ضابطین عراقی شکنجه جسمی و روحی می‌شوند.

اما در مورد علت این که نویسنده چرا به ناگاه زاویه دید داستانی را تغییر داده و از سوم شخص به اول شخص و تک‌گویی درونی روی آورده است باید گفت: نخستین دلیل این است که می‌خواسته بخشی از داستان را از زبان یکی از شخصیت‌ها بیان کند تا اثرپذیری بیشتری داشته باشد. دوم این که بدین طریق خواننده را بیشتر با احساسات قهرمان داستان آشنا کند و بدین وسیله حس همگرایی خواننده را بیشتر کند. در واقع وی از این طریق می‌خواهد آن چه بر اسیران ایرانی رفته را همراه خشونت و ستم سربازان عراقی به تصویر بکشد. دلیل دیگر شاید این است که این قسمت رمان در اصل بر مبنای خاطرات اسرا شکل گرفته و نویسنده تحت تأثیر آن از زاویه دید اول شخص و تک‌گویی درونی برای بیان آن بهره گرفته است.

بورونف، که یکی از صاحب‌نظران برجسته در زمینه تک‌گویی در غرب محسوب می‌شود در کتاب خود با عنوان «جهان رمان» برای حدیث نفس و ویژگی دوگانه زیر را در نظر گرفته است:

۱- برملا کردن سطوح زندگی ذهنی کشف نشده یا غیر قابل دسترسی به کمک دیگر وسایل

۲- نشان دادن این که چگونه ضمیری جهان را درک می‌کند. (بورونف، ۱۳۷۸: ۲۲۴)

در این مثال براحتی می‌توانیم این دو ویژگی ذکر شده را دریابیم:

«دعای دسته جمعی حال خوبی به ما داد. یک نگهبان گذاشته بودیم این سر آسایشگاه، یکی هم آن سر آسایشگاه. از علی فرزانه هم چشم می‌زنیم. اگر بساط دعا ببیند داغ می‌کند. دعای کمیل، عجب دعایی است. آقای قاسمی هم خوب می‌خواند، صدایش سوز دارد. در ایران طلبه بوده. حالا هم

پیش نماز آسایشگاه است. شکسته بسته، معنی هایش حالی ام می شود. به خاطر همین، اشک هایم بیشتر سرازیر می شود. حتی آن هایی که معنی هاش را نمی فهمند هم حال دعا و گریه دارند. خب، همه دل شکسته اند. به دور از همه تبلیغات... به دور از مسائل دنیای آزاد... به دور از کسب و کار و خانواده... کنج این اردوگاه افتاده اند و نمی دانند چه بر سرشان می آید. دعا، آرامش بخش ماست». (همان: ۹۱)

در این مورد به خوبی با حالات روحی و روانی و مکنونات ذهنی این شخصیت و غم ها و غصه هایش آشنا می شویم. در این قسمت خواننده به خوبی با نعمت الله و مابقی اسیران در اردوگاه احساس همدردی می کند، گویی خواننده خود در اردوگاه است یا این که قبلاً این فضا و این حالت روحانی را تجربه کرده است، به گونه ای که وقتی خواننده بیشتر در متن داستان پیش می رود همراه با شخصیت اصلی حالش دگرگون می شود و اشک از چشمانش سرازیر می شود و همه این ها نشان از انتخاب زاویه دید مناسب برای این بخش از رمان و مجموع این ها در پیشبرد داستان و خط سیر حوادث نقش اساسی دارند.

یکی از تفاوت های حدیث نفس با تک گویی درونی آن است که در حدیث نفس شخصیت با صدای بلند صحبت می کند، در حالی که در تک گویی درونی، گفته ها در ذهن او می گذرد. توجه کنید:

«بالا-خره بعد از هفت سال و نیم آزاد می شویم. اتوبوس حرکت می کند و من از شوق نگاه کردن بر کوه و دشت و صحرای مملکتان، نمی توانم مثل بچه آدم، سر جایم بنشینم و مثل دیگران فقط نگاه کنم و حظ ببرم. کاغذ برداشته ام و شروع می کنم به نوشتن. هر چند که نوشته های قبلی ام نمانده تا با خود به ایران بیاورم. وقتی می آمدم وسایلم را گشتم و نوشته ها را گرفتند، اما چه غم... وقتی رسیدیم بهترش را می نویسم. حالا- که در اتوبوس نشسته ام و یادداشت های تازه می نویسم، می خواهم اقرار کنم که کندن از جایی که آدم هفت سال به سختی ها و خاطراتش انس گرفته، کم کاری نیست». (همان: ۱۱۲)

ذهن سرو کار دارند، حدیث نفس را شیوه مؤثری برای ارائه محتوا و روندهای ذهنی شخصیت هایشان یافته اند. همچنین در حدیث نفس خصوصیت های روانی راوی نیز بر مخاطب آشکار می شود.» (داد، ۱۳۸۲: ۱۹۵)

به این بخش از رمان که نویسنده از شیوه حدیث نفس برای پیشبرد روند داستان استفاده کرده است دقت کنید:

«این روزها بدجوری گرفته‌ایم و به هم ریخته. اسیری و غریبی خودش به کنار... غم و غصه‌های دوست‌هایمان هم قوز بالا قوز شده. نمی‌دانیم غصه چی و کی را بخورم. یکی از بچه‌های اینجا سرطان دارد؛ سرطان خون. اسمش محمد علی زارع است. یلی بود برای خودش. و یک مدت دیدیم حال ندار است. موقع هواخوری به زور، لخ لخ دمپایی‌هایش را می‌کشید روی زمین و معلوم بود که رمق به پاهایش نیست. بعد یکهو زمین گیر شد و دکتر اردوگاه بردش برای معاینه. بعد این خبر که زارع سرطان دارد مثل توپ تو اردوگاه ترکید. همه بدجوری حالشان گرفته است. نه که خوشروست و بامرام، همه دوستش دارند. سر به سر همه می‌گذارد حالا هم که زمین گیر شده، اخلاقی همین است. می‌گوید و می‌خندد، انگار نه انگار که سرطان دارد. دکتر اردوگاه گفته خوب بشو نیست...». (همان: ۹۷)

در این قسمت خواننده به خوبی درمی‌یابد که گوینده در وضعیت روحی و روانی مناسبی به سر نمی‌برد، غم و غصه اردوگاه و غریبی از یک طرف و اندوه بیماری غیرقابل درمان دوست و هم اردوگاهیشان طرفی دیگر، و همه این‌ها سبب به وجود آمدن اندوهی بزرگ در قلب رئوف نوجوانی سیزده ساله شده است و همه این موارد به خوبی با به کارگیری این زاویه دید به تصویر کشیده شده است و دقیقاً همانند فیلمنامه که مخاطب خوش نمی‌دارد حتی لحظه‌ای از فیلم را از دست دهد در رمان نیز همین گونه است و اینجاست که نقش انکار ناپذیر تک‌گویی را نباید نادیده گرفت. کاربرد واژگان محلی، توصیفات زیبای نویسنده از طبیعت، ترکیب دو شیوه از زاویه دید تک‌گویی و دانای کل، رمان را از نظر شگردهای داستانی برجسته ساخته است و از همه مهم‌تر این که موشکافی در رمان چشم سوم و بعد رمان شیار ۱۴۳ و در نهایت فیلمنامه حاکی از این نکته است که نویسنده با توجه به این که خود بازیگر و هنرمند توانایی در عرصه سینما و تئاتر محسوب می‌شود؛ شیوه تک‌گویی را در چشم سوم با مقداری اندک آغاز کرده، در رمان شیار ۱۴۳ بیشتر و در نهایت در فیلمنامه با تک‌گویی‌های الف‌ت که همان اختر رمان است به اوج خود می‌رسد و تماشاگر با تمام وجود، حس همدردی با وی را در کنه وجود خود احساس می‌کند.

«مرد نفس بلندی کشید و سیگاری گیراند و به صندلی‌اش تکیه داد و گفت: «چرا به جبهه آمدی؟» گفتم: «آمدم در جنگ شرکت کنم» یکی دیگر از آنها پرسید: «مگر نمی‌دانستی کشته می‌شوی؟» گفتم: «چرا... ولی ما فکر می‌کنیم این جنگ، جنگ کفر و ایمان است و ثواب دارد.» همان مرد بور پرسید: «کی چنین حرفی به شما یاد داده؟» ماندم چه بگویم. اگر حرف از امام می‌زدم می‌دانستم که کتک می‌خورم. جایم کنج انفرادی است. جوابی ندادم. خودش گفت: «خمینی؟ هان؟» سرم را تکان دادم.

گفت: «بهتر نبود به درس و کلاست می‌رسیدی به جای این که اسیر شوی؟» باز هم ساکت شدم و جواب ندادم. اما نگه... هایشان طوری بود که یعنی باید جواب دهی. گفتم: «در مدرسه، خیلی از بچه‌ها دوست دارند در جنگ شرکت کنند.» همان که بور بود گفت: «مگر در مدرسه چه تبلیغی می‌شود؟» گفتم: «همه اعتقاد دارند که این جنگ، جنگ کفر و ایمان است. به خاطر همین رغبت دارند که بیایند جبهه.» سکوتی افتاد: بعد افسر بور پرسید: «خمینی را دوست داری؟». (همان: ۱۰۵)

از میان هفت رمان بررسی شده در این تحقیق این اثر تنها داستانی است که به شیوه حدیث نفس نگاشته شده است. البته بخش عمده‌ای از متن به شیوه حدیث نفس نیست منتهی تلاش ما بر این که این رمان را به طور هرچه بهتر بررسی کنیم، معطوف شد. پیش تر نیز گفتیم که رمان با زاویه دید دانای کل آغاز می‌شود:

«باقر سرابی دست در جیب‌هایش فرو کرده و گردن را در یقه اورکت خوابانده بود و چشم به زمین داشت و از این سوی به آن سوی می‌رفت». (همان: ۱۰)

اولین چرخش زاویه دید در صفحه ۴۸ داستان رخ می‌دهد؛ آنجا که اختر برای آن که حیوان را رام کند شروع به خواندن می‌کند:

« گلی، گلی، کاسه پر که ره که م

گلی، گلی، باوانه که م

گلی، گلی، نوک شاخ مرواریده که م...».

سپس بلافاصله در سطر بعد راوی دانای کل روایت را در دست می‌گیرد:

«حیوان آرام شده بود و گوش به صدای لالای اختر داشت».

به هر حال در این رمان دو شیوه زاویه دید دانای کل و حدیث نفس به هم آمیخته، که ترکیب این دو در کنار یکدیگر باعث شده تا رمان جذاب‌تر و خواندنی‌تر شود.

نتیجه گیری

شیار ۱۴۳ از جمله رمان‌های موفق ادبیات داستانی دفاع مقدس است که علی‌رغم محبوبیت و نیز موفقیت در جشنواره‌های دفاع مقدس و با وجود اقبال مخاطبان نقد و تحلیل چندانی درباره آن به عمل نیامده است. طی این بررسی که با هدف بررسی شیوه روایت حدیث نفس در این رمان صورت گرفت، مشخص شد اگرچه بخش عمده‌ای از رمان به شیوه دانای کل روایت شده است فصول مهمی از آن -به خصوص فصول آخر

که اتفاقاً نقطه اوج داستان نیز محسوب می شود- به شیوه تک گویی و حدیث نفس نگاشته شده است. نتایج حاصل از بررسی بیانگر این نکته است که این شیوه از روایت، در پیشبرد روند داستان، پرده برداشتن از افکار، عواطف و احساسات شخصیت ها و برانگیختن حس همدردی و همراهی خواننده با آن تأثیر بسزایی داشته است. گذشته از این طی پژوهش و مقایسه گونه ها و ویرایش های مختلف این داستان مشخص شد شیوه روایت این داستان طی سه مرحله از چشم سوم (اولین ویرایش) تا فیلمنامه شیار ۱۴۳ (سومین ویرایش) به شیوه تک گویی و حدیث نفس نزدیک تر شده است؛ از براینده مطالبی که ذکر شد می توان چنین نتیجه گرفت:

۱- اگرچه بخش عمده ای از شیار ۱۴۳ به شیوه دانای کل روایت می شود. فصل های مهمی از داستان که اتفاقاً نقطه اوج داستان نیز محسوب می شود به شیوه حدیث نفس روایت شده است.

۲- نرگس آبیاری از میان شیوه های مختلف تک گویی، حدیث نفس را انتخاب کرده است. و در سیر داستان نویسی اش هم این مسأله قابل توجه است که در نگارش سه گانه این اثر وجه غالب این شیوه از روایت بوده است. علت این کار ایجاد حس هم گرایی و همدردی بیشتر خواننده با قهرمان داستان است.

۳- شیوه روایت حدیث نفس نقش مهمی در پیشبرد داستان، پردازش شخصیت و... داشته است. و در شناخت ما فی الضمیر نعمت الله موثر بوده است. و نویسنده از دریچه چشم وی محیط اطراف را نشان داده است.

۴- بیشترین استفاده از این زاویه دید در فصل های ۲۰-۲۲-۲۴-۲۵-۲۶-۲۸-۲۹-۳۱ و ۳۳ بوده است و شخصیتی که برای آن انتخاب شده نعمت الله حاج علی است. لازم به ذکر است که فیلمنامه با رمان خیلی متفاوت است، در رمان شیار ۱۴۳ هم درصد تک گویی های اختر بیشتر است و هم نقش این مادر و تک گویی هایی که با خود دارد پررنگ تر می شود. البته این از ویژگی های یک فیلم نامه محسوب می شود. زیرا در فیلم بیننده بیشتر باید صحنه ها را ببیند، اما در رمان خواننده باید بیشتر صحنه ها را تصور کند و نویسنده با ذکر جزئیات باید بدین امر کمک کند.



۵- رمان شیار ۱۴۳ با بهره‌گیری هنرمندانه از ترکیب دو شیوه‌ی روایت، یعنی دانای کل و تک‌گویی توانسته است عواطف و افکار و احساسات شخصیت‌های داستان به ویژه شخصیتی که تک‌گویی از طریق وی صورت گرفته را به بهترین شکل به نمایش بگذارد.

۶- همه‌ی این موارد به پیشبرد هدف و غایت اصلی رمان که چیزی جز به تصویر کشیدن گوشه‌ای از درد و رنج رزمندگان و آزادگان در طول هشت سال دفاع مقدس و رنج و مشقت دو چندان خانواده‌هایشان نیست، کمک شایانی کرده است و نیز نویسنده را در ردیف داستان‌نویسان برجسته‌ی دفاع مقدس قرار داده است.

ص: ۷۳

محمد رضا بایرامی. اردیبهشت / ۱۳۴۰

محمد رضا بایرامی به سال ۱۳۴۰ در روستای لاطران در دامنه کوه سبلان استان اردبیل به دنیا آمد و آخرین فرزند یک خانواده پنج نفری بود. در نوجوانی به آثار نویسندگان برجسته و روستایی نویس آن روزگار، یعنی صمد بهرنگی و علی اشرف درویشیان علاقه مند شد در همان سال های نوجوانی، خانواده قصد مهاجرت به سوی تهران کرده و در کرج ساکن می شوند. سال دوم دبیرستان بود که اولین قصه اش را برای برنامه آموزشی «قصه و قصه نویسی» رادیو فرستاد که محمد رضا سرشار آن را راه اندازی کرده بود. خواننده شدن و به نقد کشیده شدن آن قصه از رادیو موجب شد تا او تصمیم بگیرد ضمن افزایش مطالعات خویش، در کارگاه قصه نویسی کانون ثبت نام کند، اما پس از نام نویسی به دلیل کار جهت تأمین مخارج تحصیلی اش نتوانست در آن کارگاه حاضر شود.

بایرامی روستا را در کودکی و جنگ رادر جوانی زیسته است. او اوایل سال ۶۶ به خدمت سربازی رفته و تمام دوران خدمتش را در جبهه دهلران به سر برده است و این شانس را داشته که هم جنگ را در شدیدترین شکلش و هم صلح را در پیچیده ترین وضعیت شاهد باشد. بایرامی در سال های اخیر با نشریات متفاوت کودک و نوجوان، از جمله کیهان بچه ها و باران همکاری داشته و به عنوان کارشناس داستان در واحد ادبیات حوزه هنری فعالیت کرده است. او همچنین داوری چند جشنواره و انتخاب کتاب سال را برعهده داشته و از جمله نویسندگان خستگی ناپذیر و پُرکار به شمار می رود. انتشار حدود ۳۰ جلد کتاب و ده ها مقاله و نقد نشانگر فعالیت بی وقفه او در حوزه ادبیات است. از جمله رمان های نوجوان او می توان به کتاب های در ییلاق، دود پشت تپه، سایه ملخ، سپیدار بلند، مدرسه ما و به دنبال صدای او اشاره کرد. بایرامی با کتاب کوه مرا صدا زد از قصه های ساوالان، توانست جایزه خرس طلایی و جایزه کبرای آبی سوئیس و نیز جایزه کتاب سال سوئیس را در سال های ۱۹۹۹ و ۲۰۰۰ میلادی از آن خود کند.

بایرامی از جمله نویسندگان واقع گراست که در داستان هایش بیشتر به زندگی و طبیعت روستای زادگاهش و تجربه های شرکت در جنگ ایران و عراق پرداخته و به زبانی ساده، روان و دقیق زندگی توام با فقر و زحمت اهالی و روابط میان آنها را به تصویر می کشد. وی برای مخاطبان گوناگون کتاب می نویسد. تعدادی از این آثار مربوط به نوجوانان و برخی از این آثار مربوط به بزرگسالان است. وی از نسل جدید رمان نویسان موفق به شمار می آید که در آغاز راه دوره ها و کارگاه های متعددی را گذرانده است و در کارهایش روز به روز پختگی بیشتری به چشم می خورد.

#### خلاصه رمان

رمان پل معلق روایتی است از زندگی سرباز جوانی که در گوشه ای پرت از این سرزمین به مرور خاطرات تلخ گذشته نشسته است. او به آخر خط رسیده است و دیگر نه حال نوشتن دارد و نه هوای ماندن.

قصه، قصه جوانی است سرباز، جوانی که در سال های جنگ به سربازی رفته و از شانس خوبش محل خدمتش شده همان شهر خودش، یعنی تهران. او شده یکی از آنهایی که پشت ضد هوایی می نشینند، همان هایی که کمتر دربارشان چیزی شنیده ایم. شاید چون صدها کیلومتر از میدان نبرد به دورند؛ این دوری موجبات فراموشی نامشان را فراهم آورده باشد. سرباز قصه، جوان کتابخوانی است. از آنهایی که آنقدر رمان خوانده اند که دیگر وقتی برای درس خواندنشان نمانده و این شده که نتوانسته در کنکور موفق باشد. از همین روی مجبور شده به خدمت برود و سرباز شود. سرباز خانواده ای دارد، پدری که راننده تاکسی است، خواهری که از بیماری لاعلاجی رنج می برد و پسرخاله ایی که قصد ازدواج با خواهر سرباز را دارد. پدر سرباز از آنهایی است که اعتقادی به فرو رفتن در پناهگاه، هنگام بلند شدن صدای آژیر، ندارد و به اعتقاد او اگر زمان مرگ فرا برسد آمدنش حتمی است. روزی سرباز قصه، کمی در قرار گرفتن در پشت ضد هوایی تأخیر می کند و هواپیمای دشمن از موقعیت او عبور می کند. و او به هنگام عبور هواپیما پشت ضد هوایی اش نبوده است. همین هواپیما می رود و بمبی رها می کند و این بمب بر خانه سرباز فرود می آید. سرباز همه چیزش را از دست می دهد و این می شود که دنیايش رنگ خزان می گیرد و دلش شکسته می شود و غمی عظیم وجودش را فرا می گیرد. سرباز قصد سفر می کند، سفری به آخر خط. به صورت داوطلبانه اعزام می شود به واحدی پرت در میان کوه ها. واحد

ضد‌هوایی مستقر در وسط کوه‌ها که وظیفه‌اش حفاظت از پلی است. پلی که خط راه آهن تهران-جنوب از روی آن می‌گذرد و این پل در حمله قبلی شکاری‌های دشمن فروریخته است. پل فروریخته و جبهه‌ها معطل بازسازی این پل شده‌اند. پلی که یکی از شریان‌های اصلی پشتیبانی جنگ از روی آن عبور می‌کند، پل دوباره ساخته می‌شود و واحد ضد‌هوایی، سخت مراقب است که دوباره بند را آب ندهد و نگذارد پل دوباره آسیبی ببیند. سرباز به ته خط رسیده، مسئول شلیک کننده یک موشک دوش پرتاب می‌شود. هواپیماهای شکاری دشمن می‌آیند و قصد زدن دوباره پل را می‌کنند و همین سرباز قصه با موشک‌های هواپیمای دشمن را شکار می‌کند. سرباز قصه که به آخر خط رسیده بود می‌رود تا سری به روستای نزدیک آن واحد ضد‌هوایی بزند و آنقدر می‌رود تا به آخر روستا می‌رسد و آنجا دو چشم زیبا می‌بیند و عاشق می‌شود. این‌گونه آخر خط به اول عشق تبدیل می‌شود و دلش دوباره هوای زندگی می‌کند.

#### معرفی و نقد داستان

بایرامی در یکی از مصاحبه‌هایش گفته که سه نسخه از این اثر را دارم. یک نسخه از این خیلی مفصل تر است. نسخه‌ای از این کمتر و نسخه‌ای که به چاپ رسیده است.

محمدرضا سرشار در سال ۱۳۹۲ در مورد این رمان می‌نویسد: «پل معلق نوشته محمدرضا بایرامی، آخرین بازنویسی‌اش تیرماه ۷۸ ثبت شده است و بازبینی‌اش مرداد سال ۸۰ بوده است. یعنی نویسنده از زمانی که رمان را تمام کرده، تا زمانی که آن را به چاپ رسانده است فاصله زمانی حدوداً دو ساله را طی کرده. این نشان دهنده آن است که در انتشار این اثر تردیدهایی داشته است.»

«سابقه آشنایی من با آقای بایرامی به زمانی بازمی‌گردد که در رادیو برنامه آموزش داستان نویسی را راه انداخته بودم. آن موقع بایرامی سال دوم دبیرستان بود و آثارش را برای این برنامه می‌فرستاد. تا به امروز که چیزی حدود بیست سال از آن تاریخ می‌گذرد معتقدم او از نویسندگان مستعد کشور است. بایرامی از جمله معدود نویسندگانی است که با تسامح در لفظ می‌توان گفت در سرشت خود داستان نویس است. یعنی از جمله آنانی که کوشش بسیاری می‌کنند تا بنویسند نیست. تجربه‌های عمیق حسی از زندگی دارد و سعی می‌کند از تجاربی بنویسد که برایش آشنا هستند. عمده آثار بایرامی یا از روستا است یا از دفاع مقدس. علت این امر هم آن است که بایرامی از روستاست و در روستا بوده. در اواخر دوره دبستان خانواده اش روستا را ترک می‌کنند و به تهران می‌آیند. هنوز

خاطرات کودکی در ذهنش وجود دارد و موجب آثار ارزشمندی از او شده است. دیگر این که، بایرانی تقریباً تمامی دوران سربازی اش را در دفاع مقدس گذرانده است. بایرانی از دو موضوعی نوشته که با هر دو آشناست». (سرشار، ۱۳۹۲: محفل داستان)

بایرانی درباره ارتباطش با این اثر در مصاحبه ای گفته که در ایام جنگ بین گروهی هشتاد نفره که از اعزای بزرگ جامانده بودند حضور داشته. این عده با قطار، باسختی های فراوان به سمت جبهه حرکت می کنند. مدتی که می گذرد مسافران را پیاده می کنند، چون در آن زمان «پل معلق» که به طرف خط می رفته از سوی هواپیماهای دشمن بمباران شده جلوتر نمی ... تواند بروند. این منطقه همانجایی است که پل داستان می شود؛ منطقه ای میان کوه های لرستان و از آنجا خط آهن قطع است. حس و حال عجیبی که از دیدن این صحنه به نویسنده دست داده، او را مطمئن کرده که روزی درباره این پل خواهد نوشت و این هم اتفاق افتاده است.

رمان پل معلق نیز جوایز: رمان برگزیده شهید غنی پور در سال ۱۳۸۲، رمان برگزیده دفاع مقدس سال ۱۳۸۳ و رمان برگزیده جشنواره قلم سال ۱۳۸۳ را از آن خود کرده است. این رمان صد و سی و یک صفحه ای مکرر به چاپ رسیده است اما نخستین چاپ آن به سال ۱۳۸۱ بر می گردد. نسخه ای که مورد بررسی ما قرار گرفته چاپ یازدهم کتاب در سال ۱۳۹۲ می باشد.

#### بررسی شیوه های تک گویی و نقش آن در داستان

در این داستان اولویت با تعلیق است. بینابین بودن این شخصیت در تصمیم گیری اش و فضا سازی و پرداخت مهم ترین عنصر شاخص این رمان است. در پل معلق شخصیت، عنصر محوری رمان است. رمان از زبان سوم شخص و دانای کل بیان می شود. نویسنده در این داستان از زاویه دید دانای کل استفاده کرده است تا احساسات و افکار و تمام ذهنیات و منویات قهرمان داستان و سایر شخصیت ها را بهتر بیان کند و آنها را هر چه بهتر برای خواننده تشریح کند. «این زاویه دید به نویسنده آزادی عمل می دهد و به او اجازه می دهد تا درباره همه مکنونات ذهنی و زوایای پنهان شخصیت های داستان و همچنین فضای حاکم بر داستان برای خواننده اظهار نظر کند». (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۹۸) گرچه این زاویه دید جزو شیوه های تک گویی محسوب نمی شود، ولی چون هدف ما بررسی داستان است ناگزیر از شرح و تفصیل آن هستیم. پل معلق در زمره داستان هایی است که از زاویه دید سوم شخص به سیر وقایع داستان نگاه می کند و نویسنده چون گوینده ای رفتار و اعمال

شخصیت های داستان را به خواننده گزارش می دهد و وضعیت و موقعیت و چگونگی زمان و مکان را تصویر می کند.

«به عبارت دیگر، رمان نویس زاویه دید را از یک شخصیت به شخصیت دیگر تغییر می دهد و به ما امکان می دهد که از آگاهی نسبی همه جانبه ای بهره مند شویم، زیرا که می توانیم افکار شخصیت های داستان را بخوانیم. این شیوه بازگویی به «زاویه دید دانای کل» یا «زاویه دید نویسنده» یا «زاویه دید چندگانه» معروف است». (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۳۹۵)

البته نباید فراموش کرد که در جاهایی که نویسنده داستان را از طریق گفت و گو و یا بیان آن چه در فکر قهرمان داستان می گذرد پیش می برد، تک گویی هایی به چشم می خورد، که به بررسی آن ها می پردازیم.

به طوری که گاهی نوعی تک گویی درونی را از زبان قهرمان داستان بیان می کند و گاهی آن چه را در فکر قهرمان داستان می گذرد به ما منتقل می کند. همین موجب انتقاد برخی منتقدان در مورد شیوه بایرامی در این کتاب شده بود. زیرا تا صفحه ۴۰ گفت و گویی وجود ندارد، اما از اینجا گفت و گوها شروع می شود. بایرامی خود در این مورد گفته است:

«من در این کتاب می خواستم اصلاً از دیالوگ مستقیم استفاده نکنم، اما نشد و مجبور شدم که در بخش های میانی تا انتهای کتاب این شیوه را تغییر دهم». (سرشار، ۱۳۹۲: سایت محفل داستان)

همان طور که گفتیم نویسنده گاه حتی فکر قهرمان و درونیات او را نیز به خواننده منتقل می کند، نویسنده دانای کل حتی درون شخصیت اصلی داستان را نیز می کاود و احساسات و عواطفش را برای خواننده برملا می کند.

نظیر آن که در جایی نادر با خود به موقتی بودن زندگی ما در این جهان فکر می کند و نویسنده از طریق همان

دانای کل این فکر را به خواننده منتقل می نماید:

«فکر کرد: مسأله همین است. گاهی انسان فراموش می کند که عابر است و پل موقت و گرنه چه دلیل یا سودی دارد افسوس خوردن و ماتم گرفتن یا مقصر دانستن خود یا دیگری و عجیب انگاشتن این که پلی که تکیه گاهی باید باشد ناگهان زیر پا خالی بشود و فرو ریزد؟ چرا نباید فکر کرد همه پل ها روزی ویران می شوند». (بایرامی: ۹۳)

لازم به توضیح است که در این پاراگراف این شخصیت داستان نیست که با صدای بلند فکر می‌کند؛ بلکه این راوی دانای کل است که حتی قادر به خواندن فکر قهرمان داستان است. این که عین گفتار قهرمان داستان را برای ما نقل می‌کند و حتی آن چه را در ذهن قهرمان می‌گذرد به ما منتقل می‌کند، یعنی نویسنده از همه چیز قهرمان اطلاع دارد و افکار او را می‌تواند بخواند و آن را برای خواننده بازگو کند و این مسأله از خصوصیات راوی دانای کل است. نظیر این پاراگراف که ضمن انتقال احساسات نادر، عین گفتار او را نیز به خواننده داستان منتقل می‌کند:

«پپچیدند به خیابانی دیگر. چه وقت از شب بود؟ چرا خیابان‌ها آنقدر خلوت بودند؟ چه اهمیتی داشت؟ دست نیلوفر را گرفت توی دستش. گه گاه نگاه سنگین رهگذران را روی خودشان حس می‌کرد، از آن نگاه‌های کمی تحقیرآمیز، کمی پرت و کمی مشکوک مثل نگاه پاسبان؟ دلش می‌خواست برود جلو، یقه تک تکشان را بگیرد و داد بزند: به شما مربوط است بی شرف‌ها؟ خواهرم است، مریض است. به زودی خواهد مرد. برای چه کنجکاوی می‌کنید؟ دل‌مان می‌خواهد تا صبح قدم بزیم حتی اگر هوا بدتر شود». (همان: ۱۵)

همچنان که در این نمونه از جملات کتاب دیده می‌شود، نویسنده دانای کل حتی از جزئی‌ترین احساسات شخصیت‌های داستان مطلع است؛ بیتابی، بی‌قراری، عصبانیت... لذا این نوع زاویه دید برای بیان حتی مفاهیم انتزاعی و آن چه درون فرد می‌گذرد کاربرد دارد و امروز اغلب داستان‌نویسان جهان از این شیوه استفاده می‌کنند. از سوی دیگر در این نوع زاویه دید نویسنده به خود اجازه می‌دهد که نسبت به هر چیزی اظهار نظر کند و خواننده را از این سو به آن سو ببرد، علاوه بر این زاویه سوم شخص برای توصیف صحنه‌ها و زیبایی‌های طبیعت و چهره شخصیت‌ها و جزئیات ظاهر انسان‌ها بسیار مناسب است:

«آن چشم‌هایی که بالای کوه دیده بود. چشم‌هایی عمیق، کمی مرطوب، کمی کشیده... و با همان روبنده رنگی، از پشت پنجره زل زده بود به او. فکر کرد خون در رگ‌هایش می‌دود و فکر کرد شاید بتواند دوباره برگردد سراغ دفترچه‌ای که مدتی است چیزی در آن نوشته، فکر کرد شاید بتواند بنشیند کنار پل و شروع کند به نوشتن». (همان: ۱۵۷)

البته گفت و گوها در بخش‌هایی مثل گفت و گوی پر کشمکش و پر حرکت گروه‌بان و صدیق و سرباز و افسر آموزشی جذاب و بجاست و به پیشبرد روند داستان و جذابیت قصه کمک می‌کند. در اغلب داستان‌هایی

هم که با زاویه دید سوم شخص تعریف می‌شود، گفت و گو وجود دارد. اما همچنان که گفتیم در رمان بایرامی تا صفحهٔ چهل از گفت و گو خبری نیست.

در بخش تک‌گویی‌ها یک جمله کتاب که دائم تکرار می‌شود، نقل قولی است از خاله زیور که می‌گوید:

«زندگی همه را خوار می‌کند، اما به نوبت». (همان: ۶۸)

درخصوص تک‌گویی در این رمان می‌توان چنین نتیجه گرفت:

۱- اگرچه بخش عمده‌ای از داستان به شیوهٔ دانای کل روایت می‌شود اما نباید فراموش کرد که در جاهایی نویسنده داستان را از طریق گفت و گو و با بیان آن چه در فکر قهرمان می‌گذرد، پیش می‌برد.

۲- بایرامی زبان سوم شخص را انتخاب کرده تا احساسات و افکار و تمام ذهنیات و منویات قهرمان داستان و سایر شخصیت‌ها را بیان کند.

۳- در پل معلق «شخصیت» عنصر محوری است. چنان که کل داستان حول محور شخصیت سرباز پدافند هوایی که همهٔ کسانش را در بمباران از دست داده می‌گذرد.

۴- برای تداعی‌ها گاهی زمینه چینی مناسب نشده است. ذهن ما باید با چیزی به یاد چیز دیگر بیفتند، اما به هر حال در داستان شاهد حس‌های واقعی هستیم و همان‌طور که گفتیم داستان یک داستان کاملاً رئالیستی محسوب می‌شود و در این میان نقش انتخاب زاویه دید دانای کل برای این رمان بی‌تأثیر نیست.

۵- بایرامی به این نتیجه رسیده که از زاویه دید هیچ‌کدام از شخصیت‌ها نمی‌تواند به داستان نگاه کند، از این رو خود روایت را برعهده گرفته است تا بتواند هر لحظه که خواست بگوید فلان شخصیت یا دیگری چه فکر و احساسی دارد.

۶- می‌توان گفت که هم‌ذات‌پنداری که خواننده با زاویه دید تک‌گویی دارد با دانای کل ندارد و این موضوع در این داستان کاملاً محسوس است. همهٔ شخصیت‌ها: نادر، خواهرش، پدر و مادرش، پیرمرد، مهران، افسر و... در دور نگاه داشته شده‌اند. میان خواننده و شخصیت‌ها فاصله برقرار است و این شاید یکی از ضعف‌های کلی این رمان باشد.



حبيب احمدزاده. آبادان/ ۱۳۴۳

حبيب احمدزاده در مهرماه سال ۱۳۴۳ در آبادان متولد شد. اصليت پدری اش از دلوار بوشهر است که در آستانه جنگ دوم جهانی به آبادان مهاجرت کرده اند. وی فارغ التحصيل کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی از دانشگاه هنر تهران و دکترای پژوهش هنر در دانشگاه تربیت مدرس است. احمدزاده از جمله فعالان در عرصه ادبیات و هنر پایداري بوده و تاکنون دو کتاب به نام های داستانهای شهر جنگی و شطرنج با ماشین قیامت و ده ها فیلمنامه در این زمینه نگاشته است. گفتنی است وی در نگارش فیلمنامه آژانس شیشه ای، چتری برای کارگردان، دکل و ... همکاری داشته است. فیلم سینمایی گفت و گو با سایه به کارگردانی خسرو سینایی نتیجه هفت سال تلاش او در بررسی زندگی صادق هدایت است.

حبيب احمدزاده پس از آن که با مجموعه داستان بحث برانگیز داستان های شهر جنگی خود را به عنوان یکی از قدرتمندترین نویسندگان معاصر در مقوله جنگ معرفی کرد، از وی چهار اثر سینمایی و مستند نیز در دست است. همچنین وی به خاطر کارگردانی و تهیه فیلم مستند «آخر تیر آرش» جایزه بهترین فیلم جشن خانه سینما در سال ۱۳۸۲ را از آن خود کرد. احمدزاده در دوران جنگ به عنوان دیده بان، روزانه ۱۰ ساعت مواضع خودی و دشمن را زیر نظر داشته و ذهنی تصویری از جنگ دارد.

خلاصه رمان

رمان، داستان رزمنده نوجوانی است حدوداً هفده ساله که به علت مجروح شدن پرویز (رزمنده دیگر) به غیر از دیده بانی و دادن گراد به توپخانه و آتشبار، مسئول رساندن غذا به رزمندگان می گردد. پرویز، در ابتدا به خاطر رفتن به مرخصی با خراب کردن موتور راوی او را با خود همراه می کند تا مسئولیت غذادهی به دو شخص

ص: ۸۱

دیگر (گیتی و مهندس) را به او واگذار کند. مهندس پیرمردی است که در یک خانه هفت طبقه و نیمه ویران به سر می برد و قبلاً کارمند شرکت نفت بوده است.

گیتی زنی روسپی است که در منطقه بدنام شهر با دختر عقب افتاده اش زندگی می کند. از طرفی از ستاد فرماندهی خبر می رسد یک دستگاه رادار فرانسوی سامبلین آن سوی نهر مستقر شده است که می تواند بسیار دقیق محل آتشبار را شناسایی کند و به سرعت عکس العمل نشان دهد. ایرانی ها دو راه پیش رو دارند؛ قرار است تا دو روز دیده بان ها تمام تلاش خود را به کار بگیرند و رادار را پیدا کنند و در صورت عدم موفقیت آنها، دو نفر باید داوطلب شده و با نقشه مرگباری رادار یا همان ماشین قیامت را گول بزنند. راوی همراه رزمندگان دیگر قصد دارند، طی ترفندی دشمن را به شک و تردید وادارند و ذهنیت آنان را نسبت به عملکرد رادار بدبین کنند. رزمندگان طی عملیاتی موفق به ایجاد این شبهه در دل دشمن می شوند که نتیجه آن، کنار گذاشتن رادار و پیروزی رزمندگان است.

در طول داستان همراه دیده بان ۱۷ ساله ای هستیم که طی یک دو روز مشغول این عملیات است و با آدم های مختلفی روبه رو می شود.

معرفی و نقد داستان

شطرنج با ماشین قیامت، رمانی است از حبیب احمدزاده در مورد جنگ ایران و عراق. این کتاب در سال ۱۳۷۵ نوشته شده و در سال ۱۳۸۴ از سوی انتشارات سوره مهر به چاپ رسیده است. این رمان تاکنون ۲۰ بار تجدید چاپ شده است. پال اسپراکمن نایب رئیس مرکز مطالعات دانشگاهی خاورمیانه در دانشگاه راتجرز امریکا این رمان را به انگلیسی ترجمه کرده است. هم اکنون این رمان در رشته زبان و ادبیات فارسی برخی از دانشگاه های آمریکا تدریس می شود. این کتاب تازگی ها به زبان روسی هم ترجمه شده است.

تمام آن چه حبیب احمدزاده در این سیصد و اندی صفحه نوشته است، در سه روز اتفاق می افتد. محاصره ای سخت و مبارزه ای نفس گیر با ماشین قیامت. از این رمان در کتاب سال دفاع مقدس (۱۳۸۵) تقدیر شده و برنده جایزه ادبی اصفهان (۱۳۸۵) و نامزد کتاب سال انجمن نویسندگان و منتقدان مطبوعات کشور، قلم زرین و کتاب سال جمهوری اسلامی در سال ۱۳۸۵ شده است.

ص: ۸۲

سجاد بیات در مقاله ای تحت عنوان شطرنج با بوطیقای ارسطو می نویسد:

«ولی در رمان شطرنج با ماشین قیامت، داستان واقعی و به تعبیر ارسطویی تاریخی و جزئی است و دو نامه ابتدا و انتهای کتاب شاهدهی است تمام عیار بر این مدعا، اما از طرف دیگر همین امر جزئی، برای ما ناممکن محتمل است. به عبارت دیگر دیده بان شانزده ساله بسیجی داستان - که به درستی، به جز کد بیسیمی موسی، نامی از آن در رمان ذکر نمی شود- داستانی ناممکن و عجیب را برای ما حکایت می کند». (بیات، ۱۳۹۱: ۲۲۲)

بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان

داستان ساده است. اتفاق خاصی در آن روی نمی دهد. دیده بانی که در یک شهر جنگ زده از بالای یک پشت بام باید یک رادار را پیدا کند و پیام‌هایی مخابره کند. ابن داستان خیلی روان نوشته شده به طوری که با همه سادگی خواننده دلش نمی خواهد کتاب را زمین بگذارد. محیط داستان به نوعی گرم و پرکشش است. کتاب متوسطی است مهم ترین نقطه قوتش روانی دست نویسنده است.

داستان نویس با روایت سر و کار دارد. بخش مهمی از کشش متن‌ها به چگونگی روایت آنها بستگی دارد. «روایت» را توالی ملموس حوادثی که غیرتصادفی در کنار هم آمده باشند تعریف کرده اند. ایجاد رابطه علت و معلولی بین حوادث به وجود آمده که منجر به ساختاری هماهنگ و یکدست شود.

در این رمان که پیرنگ عنصر اصلی به شمار می رود، شاهد کنش‌های متعددی هستیم که گرچه می باید باعث تعلیق و خوشخوانی اثر گردد، به دلیل علت‌مند نبودن اعمال شخصیت‌ها و باورناپذیری کنش‌ها در ذهن خواننده گاهی تنها موجب اطناب کار و به ملال رساندن خواننده گردیده است؛ مثلاً کنش راوی - شک و بدگمانی او نسبت به مهندس - کنشی که خود هسته محسوب می شود، و پیامد رخدادهای بعدی داستان می شود، آیا فقط دیدن مهندس از پشت دوربین و تسلط نگاه او بر قبضه و دست تکان دادنش می تواند آغاز علت منطقی شکی شود (احمدزاده: ۱۵۱) که راوی را وادارد تا مهندس را با خود (تا ص ۲۲۰) به هر کجا که می رود، ببرد؟ مهندسی که پدر جواد نیز او را می شناسد و برایش غذا می برده است.

«مگه مهندس هنوز اینجاست؟ برایش غذا می بری؟» (همان: ۱۴۶)

رشته حوادثی که پیامد این شک است، تعلیقی ایجاد نمی کند و صحنه ماندگاری را در ذهن باقی نمی گذارد؛ شکی که بی دلیل آغاز می شود و در اواسط راهپیمایی شبانه باز هم بی دلیل رفع می شود. این کنش های غیر منطقی همراه شده با رازآمیزی شخصیت گیتی و مهندس که به راستی چرا هنوز در شهر مانده اند؟ و این رازی است که پاسخ درست و قانع کننده ای تا پایان رمان به آن داده نمی شود. زاویه دید رمان اول شخص مفرد است. دیدگاه من راوی که بیانگر تک صدایی متن است، این امکان را به خواننده نمی دهد که خود نسبت به شخصیت ها و اعمالشان تصمیم بگیرد. داستان کاملاً رئالیستی است و گاه حتی به خاطره نویسی نزدیک می شود.

«پرویز خنگ. با این رفیق خل و چلش به من می گه مشتری نقد!» (همان: ۳۷)

اولین دیدار با مهندس و دیدار با سرگرد خشک و جدی «از لحن آمرانه اش عصبانی شدم»، «سرگرد با کلاه آهنی تودار و سیلی که به مقتضای زمان، بعضی وقت ها پریش و زمانی از بیخ اصلاح می شد». (همان: ۴۰)

اولین دیدار با سرگرد که نگاهی جانبدارانه به مسائل دارد لحن راوی با طنز کلامی همراه شده که کارکرد مؤثری است در متن؛ اما درخصوص نثر باید گفت این اثر احتیاج مبرمی به ویراستاری به خصوص در دیالوگ ها دارد، در این مورد در بخش اشکالات و نقاط ضعف اثر نمونه هایی ذکر خواهیم کرد.

حبیب احمدزاده نویسنده این اثر در مصاحبه با انتشارات سوره مهر در سال ۱۳۹۲ در مورد دیدگاهش در رابطه با رمان های دفاع مقدس و دلیلش برای نوشتن این رمان می گوید:

«از روز اول فارغ از دعوای ایران و عراق به موضوع نگاه می کردم و اصلاً قصد نداشته ام بگویم عراق بدبود و ایران خوب. به این مسأله تنها به عنوان یک مقطع از حرکت آدمی نگریسته ام به طوری که حتی سعی کرده ام از واژه عراق هم کمتر استفاده کنم. از همان روز اول، کتاب را برای آن طرف مرز نوشتم برای این که می خواستم این ارزش ها را برای انسان هایی که آن سوی مرزهای ایران هستند، مطرح کنم. خیلی از داستان های جنگی طوری هستند که باید سوزانده شوند؛ زیرا باعث به وجود آمدن کینه بین دو ملت می شود. در حالی که شطرنج با ماشین قیامت و داستان های شهر جنگی این طور نیستند و من این دیدگاه را مدیون مطالعه ای می دانم که پیش از جنگ داشته ام و همین طور حاصل آشنایی با آدم های بزرگی بود که زمان جنگ دیدمشان. این نوع جدید داستان نویسی در قالب عرفانی نظامی (mystico – military) نامیده می شود». (سوره مهر، ۱۳۹۲: ۶۲)

درونمایه، فکر اصلی و مسلط هر اثری است؛ خط رشته ای که در خلال اثر کشیده می شود، فکر و اندیشه حاکمی که نویسنده در داستان اعمال می کند. شاید به همین جهت است که می گویند درونمایه هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده اش را نشان می دهد.

اثر به بیان شک و تردیدها در دل نوجوانی می پردازد که بین مهره بودن یا نبودن خود در جنگ، در تردید است.

« واقعاً مهره بی ارزش نبودیم؟ » همان: (۱۳۲)

احمدزاده معتقد است که «هر کسی باید درباره چیزی بنویسد که از آن اطلاع دارد.» او در دوران جنگ به عنوان دیده بان روزانه ۱۰ ساعت مواضع خودی و دشمن را زیر نظر داشته است و ذهنی تصویری از جنگ دارد. احمدزاده درباره جنگ حرفی برای گفتن دارد که باید آن را به نسل بعد منتقل کند. او نمی خواهد از دیدگاه تبلیغاتی ها به جنگ نگاه کند بلکه آن چیزی را می نویسد و می گوید که خود دیده و لمس کرده است. ذهنیت او بازگو کننده این واقعیت است که ما از جنگ خوشمان نمی آید؛ بلکه ما در مقابل جنگ ایستادیم.

اما شعاردهی در انتهای رمان باعث ملال خواننده می شود. خواننده امروز به دنبال سفیدخوانی متن است و مایل است خود به کشف و شهود برسد. بهتر نبود این اجازه را به خواننده می دادیم تا خود دریابد راوی مهره سیاه است یا نه؟ و بدین گونه متنی پیام محور و ایدئولوژیکی به وجود نمی آوردیم؟

توانایی و ارزش کار نویسندگان داستان ها اغلب با میزان مهارت آنان در خلق شخصیت ها سنجیده می شود. داستان پردازانی موفق ارزیابی می شوند که بتوانند شخصیت های داستانی خود را ملموس، زنده و پذیرفتنی به تصویر بکشند. کتاب، داستان چند روز از زندگی یک بسیجی نوجوان در آبادان محاصره شده را روایت می کند. برخلاف بسیاری از آثار با محتوای مشابه، نویسنده توانسته شخصیت های جذاب بیافریند و با قرار دادن آنها در موقعیت های خاص، مخاطب را به دنبال کردن قصه تشویق کند. وجه مثبتی که بتوان برایش برشمرد، نوع شخصیت پردازی برخی از اشخاص داستان است که برخلاف بسیاری از داستان های ژانر «دفاع مقدس»، نوآوری هایی در آن دیده می شود.

نمادپردازی بخش جذاب این قصه است که نه تنها از جذابیت کار کم نمی کند؛ بلکه چنان با تار و پود قصه درآمیخته که بر آن می افزاید و موجب عمق بخشیدن به قصه می شود و انسان را به فکر فرو می برد.

واژه شطرنج و تعبیر مهره ها از دید مهندس به نوعی چالش برانگیز است و به معنای جبر در برداشت وی از زندگی می انجامد. اما نکاتی که قاسم بیان می کند مفهوم اختیار را برای موسی (راوی داستان) آشکار می کند. مقدمه ای هم که مترجم کتاب (به زبان انگلیسی) در انتهای کتاب آورده حاوی برخی نکات قابل تأمل است که در کل خلاصه ای از رمان را بیان می دارد.

اسم رمان بیانگر دو موضوع در کنار یکدیگر است که محور اصلی اثر را تشکیل می دهد. ماشین قیامت نامی است که (مهندس یکی از شخصیت های داستان) به رادار سامبلین می دهد. راداری که می تواند شهر را در یک لحظه به نابودی بکشاند.

«چه جالب پس شما دنبال ماشین قیامت ساز می گردید؟» (همان: ۱۲۸)

شطرنج نیز می تواند نمادی از دنیا و شهرهایش (به دید مهندس) باشد. صفحه ای بزرگ با آدم هایی که تنها مهره های سیاه این شطرنج بزرگ هستند. مهره هایی سیاه، بدبخت و بی اراده که باید در مقابل قدرت نیرومند کمر خم کنند.

«ما آدم ها همیشه مهره سیاهیم.» (همان: ۱۸۲)

در بازی شطرنج دو گروه سیاه و سفید وجود دارند. حرکت هر مهره باعث واکنش و حرکت مهره مقابل می شود. بازی شطرنج با این نظام ادامه می یابد تا یکی از طرفین کیش و مات شود. در داستان شطرنج با ماشین قیامت مبنای کلی بر این نظام است. رادار همچون مهره ای از شطرنج نسبت به مکان توپخانه ای که توپ شلیک می کند واکنش نشان می دهد. آن را شناسایی کرده و اعلام می کند تا توپخانه عراقی ها مکان شناسایی شده را نابود کند. به این ترتیب دو حریف نابرابر در مقابل هم قرار می گیرند؛ یک رادار و نیروی نظامی ایران. در این بازی مهره ایرانی با هر حرکت کیش و مات می شود چون رادار یک ماشین برنامه ریزی شده است و براساس یک نظام مشخص بازی می کند. مهره سوخته، ایرانی ها هستند. اما تجربه نشان داده ماشین همواره مغلوب انسان بوده است. چون در هر حال ماشین دست ساز ذهن آدمی ست. در ابتدای داستان رادار با ماشین قیامت قیاس می شود چون به نظر می رسد مقاومت و مبارزه با آن کار دشواری ست، اما در پایان مشخص می شود باز هم ماشین مغلوب انسان شده و رادار با نقشه ای زیرکانه و شجاعانه فریب خورده است.

شطرنج از دل داستان و از افکار مهندس وارد می شود و در داستان کاربردی بنیادین می یابد به گونه ای که کل ماجرا براساس بازی شطرنج شکل می گیرد. در نگاهی دیگر می توان هر کدام از شخصیت ها را مهره ای دانست که در برابر راوی داستان (دیدبان ۱۷ ساله) قرار می گیرند. این شخصیت ها عبارتند از پرویز، دو کشیش، مهندس، گیتی و دخترش. این شخصیت ها با حرکت های خود با راوی داستان بازی می کنند.

در این رمان ضعفی بنیادین در شخصیت پردازی وجود دارد. بیشتر شخصیت ها تیپ هایی آشنا هستند. ممکن است شخصیتی مانند گیتی تازه به این نوع از داستان ها پا گذاشته باشد اما شخصیت آشنایی نیست و کار خاصی در این داستان انجام نمی دهد. جز این که بهانه ای برای بیمار شدن و درست انجام ندادن کار راوی می شود در حالی که انتظار می رود او کارکردی در داستان داشته باشد، نه این که فقط و فقط بهانه ای باشد. باقی شخصیت ها مثل دو کشیش و یا مادر جواد هم به همین گونه اند، تنها مهندس است که در تعاملی داستانی با راوی قرار می گیرد.

«شاید ما هم اگر همچون ارسطو در عالم و موقع خود می زیستیم، بیان امر «ناممکن محتمل» را ویژگی هنر بیان می کردیم ولی اکنون مسأله کمی بغرنج تر است. این داستان از آنجا که جزئی از تاریخ ما است، امری است «ممکن نامحتمل» که همچنان خود را برای ما «ناممکن محتمل» می نماید!» (بیات، ۱۳۹۲: ۶۲ و ۶۳)

همان طور که قبلاً اشاره کردیم زاویه دید داستان اول شخص است. و تک گویی جزو شاخه های اصلی این زاویه دید به شمار می آید. پس از بررسی چندبارۀ این رمان به این نتیجه دست یافتیم که احمدزاده برای این رمان زاویه دید تک گویی را انتخاب کرده تا به بیان خصوصی ترین اندیشه های راوی یا شخصیت اصلی رمان پردازد؛ اندیشه هایی که درست در کنار وجدان ناخودآگاه فرد قرار می گیرند. داستان از زبان نوجوانی که در واقع شخصیت اصلی است، روایت می شود. هر کدام از انواع تک گویی پارامترهای مخصوص به خود و از جمله عناصر شناسایی خاص خود را دارند. با توجه به این که شاخص ترین عنصر شناسایی تک گویی درونی، نبودن مخاطب در هنگام صحبت کردن با خود است، یا به عبارتی، جریانی است که از ذهن راوی می گذرد و راوی به مخاطب و واکنش او توجهی ندارد؛ بلکه تحت تأثیر هیجانات عاطفی به گفت و گو با خود می پردازد؛ دریافتیم که این رمان دارای تک گویی درونی است. نمونه ای از تک گویی درونی در این رمان را در این بخش

می آوریم. آنجا که قهرمان داستان - که در واقع راوی هم هست- در مورد بدخواب شدنش در اثر صدای انفجار صحبت می کند:

«دومین بار بود که بدخواب می شدم. بار اول، صدای انفجار مخزن بزرگ، بیدارم کرد. بالاخره مورد هدف قرار گرفت و میلیون ها لیتر بنزین هواپیما را، همچون قارچ آتشی، به آسمان فرستاد. حرارتش را همان طور که بر سایه بان سیمانی پشت بام دراز کشیده بودم بر پوست صورتم حس می کردم و نور شدیدش، پرده هر دو پلکم را بی اثر می کرد.

این، بار دوم بود... در حال آتش دهانه گرفتن، خوابم برده بود که با تکان دستش، بیدارم کرد». (احمدزاده: ۱۳)

خود تک گویی درونی نیز بر حسب حضور یا عدم حضور نویسنده به دو قسم مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می شود. در این رمان با توجه به این که نویسنده غایب است و تجربیات درونی شخصیت به طور مستقیم از ذهن او عرضه می شود و نیز خواننده نیازی به صحنه آرایی و راهنمایی نویسنده ندارد؛ تک گویی ها از نوع تک گویی درونی مستقیم اند. شاید یکی از محاسن این رمان شیوه روایت یا زاویه دید آن باشد. کم نیستند نویسندگانی که خود را از سختی روایت اول شخص رها می کنند و دانای کل را جایگزین می کنند. اما احمدزاده با وجود آن که به خوبی اشتباهات و ضعف های شخصیت اصلی رمان را تصویر کرده است، اساس روایت داستان را هم به گردن خود او گذاشته است. این که کاراکتری در رمان هم بخواهد اشتباه کند و اسطوره نباشد، هم تصنعی و ساختگی رفتار نکند، کار سختی است.

همچنان که پیش تر گفتیم داستان از زبان نوجوانی که در واقع شخصیت اصلی است روایت می شود. این نوجوان در کل داستان اسمی ندارد و فقط یک کد بیسمی به عنوان «موسی» دارد که شاید تمثیلی است از داستان موسی و خضر. فرمانده او (قاسم) در واقع خضر راه بر اوست که او را به درون اجتماع هل می دهد تا خودش بیازماید و اشتباه کند و یاد بگیرد. که البته بعدها نویسنده در مراسم رونمایی از کتاب گفت: نام قهرمان این رمان را به یمن شهید آقا هادی «موسی» گذاشته است... با این اظهار نظر صریح، بر ما روشن می شود که نام گذاری قهرمان داستان سمبولیک نبوده و نویسنده فقط به خاطر یاد شهیدی این نام را برگزیده است. قهرمان داستان با اعتماد به نفسی استثنایی توانایی انجام هر کاری را، بدون نیاز به طی کردن هیچ مرحله و پشتیبانی خاصی دارد. هرچند این کار گاهی غیرممکن به نظر می رسد، اما نمونه هایش در زمان جنگ زیاد است. از سوی



دیگر انسان هنگامی که در محاصره مشکلات قرار دارد می‌تواند دست به کارهایی بزند. این امر در تاریخ زندگی بشر بارها اتفاق افتاده است. در جنگ تحمیلی نیز نمونه‌های آن فراوان است. همچنان که تعداد زیادی از نیروهای مردمی و بسیجی و حتی فرماندهان بسیج افراد کم سن و سال بودند.

داستان رئالی است که به سبک و شیوه کلاسیک نوشته شده، تا متنی خبری و پیام محور را درباره جنگ و دفاع مقدس به وجود آورد. کانون روایت اثر درونی - بیرونی است و همان طور که به کشمکش های درونی راوی می پردازد (مهره سیاه بودن یا نبودن؟)، به کشمکش های بیرونی او با مهندس، گیتی و به خصوص دشمن متجاوز اشاره دارد. چنان که در بخشی از داستان از زبان مهندس می گوید:

«خب، با این تفصیل که گفتم، شما، چرا باید در این نبرد نابرابر، که مرگ درش حتمی یه، شرکت کنید؟ حتی بنده، با کمترین اطلاعات نظامی، می تونم ادعا کنم که شما شکست خورده اید، از پیش شکست خورده. درست مثل حضرت آدم و همه آدم های قبل و بعد از ما! و چرا من هم باید در این نبرد احمقانه شرکت کنم؟ اون هم وقتی که هیچ اعتقادی بهش ندارم؟»

و «گفتم که شماها یک مهره بیشتر نیستید، درست مثل رفقای او دست آبتون! فرقی نمی کنه. چه سیاه، چه سفید...». (همان: ۱۳۰)

رمان بیانگر تقابل دو عقیده است. «آیا انسان تنها مهره ای است سیاه، که نمی تواند کوچک ترین نقشی در زندگی و سرنوشتش داشته باشد و یا نه او می تواند با حرکت دسته جمعی و با کمک مهره های دیگر به انتهای صفحه برسد. وزیر شود و کل بازی را در دست گیرد». (همان: ۳۰۶)

همین تقابل دو نوع طرز فکر توانسته در بخشی از داستان موجب ایجاد کشمکشی شود. کشمکشی که به جذب مخاطب و پیشبرد روند داستان کمک می کند. راوی در یک روز با شخصیت های زیادی روبه رو می شود. پرویز شخصیت جدیدی دارد. او بدون ادعای خاصی کارش را انجام می دهد. راوی از او چیزی نمی داند و بلافاصله درباره او قضاوت می کند. پرویز از نظر او آدم خلافاکاری است که معلوم نیست با غذای بچه ها چه می کند. گذشته او به قضاوت راوی بیشتر دامن می زند. زخمی شدن او باعث می شود راوی کم کم با شخصیت او و علت کارهایش آشنا شود، هرچند باز هم نتیجه ای از این شناخت حاصلش نمی شود. راوی از این که به طور موقت راننده ماشین غذا شده خجالت می کشد چون پست خود، دیدبانی را پستی برتر می داند. البته این که این مسأله تأثیری در راوی دارد یا ندارد معلوم نیست. به طور کلی راوی بیشتر یک نقل کننده است و داستان

بر تغییر و شناخت او چندان تأکیدی ندارد. در حالی که موقعیت داستان، عنوان آن و اتفاقاتی که برای راوی هفده ساله می افتد، با توجه به ضعف ها و آگاهی های مشخص او در ابتدای داستان، این ظرفیت و گنجایش را دارد که راوی به عنوان شخصیت اول داستان وارد پیچیدگی داستانی شده و در پایان تأثیری از کل این بازی شطرنج بگیرد، اما داستان راوی اش را به اندازه یک شخصیت اصلی نمی پروراند. اگر داستان را از زاویه ای بالا ببینیم، شخصیت اول یا راوی را در این شهر سرگردان می یابیم. انگار او هیچ مأمنی ندارد و فقط در این شهر از این طرف به آن طرف می رود. به همین خاطر است که پس از اتمام داستان چیزی از او در ذهن خواننده نمی ماند. شاید شخصیتی مانند گیتی بیشتر در ذهن بماند چون او از یک تیپ آشنا گرفته شده و با استفاده از این پس زمینه در ذهن خواننده تکمیل می شود. اما مهم شخصیت اول است به خصوص آن که او راوی است و داستان از زاویه دید او نقل می شود. پس نویسنده به راحتی می تواند وارد ذهن او شده و دغدغه هایش را آشکار کند. شاید نویسنده نخواست شخصیت یک رزمنده را درون کاوی کند، یا این کار را در مورد رزمنده ای که برایش جایگاه والا و مقدسی دارد، صحیح نمی دانسته است.

آن چه داستان را ارزشمند می کند نکات نهفته در ظاهر جذاب آن است. این که این داستان توانسته از عوامل مهیج استفاده کند و کمتر به دامن شعار بغلطد ارزشمند و قابل تقدیر است اما اتفاقی که در این داستان نیفتاده است، رسیدن به زیرمتنی محکم و رسالتی است که هر داستان و هر اثر هنری ارزشمند و ماندگار در تاریخ، به دنبال آن است.

«داستان زنجیره ای از روابط علی و معلولی ست. که هر کدام به هدفی ارزشمند که همان بیان ارزشی از ارزش های انسانی ست رهنمون می شود. در این داستان این روابط بسیار ضعیف اند. آنها موقعیت هایی پرداخت نشده و سرگردان را ساخته اند. در حالی که با توجه به نام داستان و بازی شطرنج این روابط می توانست در یک تعامل هدفمند و پیچیده قرار بگیرد و در نهایت راوی داستان را به سوی یک دگرگونی سوق دهد نه این که او را رها کند و صرفاً به بازگویی نتیجه کار رادار پردازد. در این صورت داستان از تک بعدی بودن به سمت چندبُعدی شدن می رفت و چندین پیام مختلف از دل ظاهر جذاب آن استخراج می شد به گونه ای که آن را شاخص و ماندگار می کرد.» (سیاحیان، ۱۳۸۷: سایت همراوی)

مسأله دیگر این که داستان در برخی قسمت‌ها شبیه خاطره‌نگاری می‌شود و نویسنده به آن چه راوی می‌بیند بسنده می‌کند. بدون هیچ تحلیل و گره و کشمکش درونی. چون کار اصلی ما بررسی تک‌گویی‌هاست در اینجا نمونه‌هایی از تک‌گویی درونی در داستان شطرنج با ماشین قیامت را در اینجا ذکر می‌کنیم:

دیده بان راوی داستان پس از این که همراه پرویز با مهندس روبه‌رو می‌شود و پرویز او را مشتری نقد خطاب می‌کند، نگاهی به او می‌اندازد و در ذهنش می‌گذرد:

«پرویز خنگ. با این رفیق خل و چلش به من می‌گه مشتری نقد!» (همان: ۳۷)

این جمله در واقع در فکر راوی یا همان نوجوان دیده بان که قهرمان داستان هم هست شکل می‌گیرد و از ذهن او می‌گذرد، اما نویسنده آن را به ما منتقل می‌کند.

یا در هنگام دیدار با سرگرد فرمانده توپخانه که به قول راوی سرگردی خشک و جدی است، پیش خودش در حالی که انگار با خودش حرف می‌زند، می‌گوید: «از لحن آمرانه اش عصبانی شدم». (همان: ۴۰)

نویسنده در این اثر اغلب به بیان شک و تردیدها در دل نوجوانی می‌پردازد که بین مهره بودن یا نبودن خود در جنگ، در تردید است. به خصوص پس از اظهارات مهندسی که به ظاهر خل و چل به نظر می‌رسد. لذا از ذهنش این مطلب می‌گذرد: «واقعاً مهره بی ارزش نبودیم؟» (همان: ۱۳۲)

این نیز نمونه‌ای از تک‌گویی درونی قهرمان داستان است. یا زمانی که سخنان مهندس در مورد مهره بودن همه انسان‌ها را در ذهنش مرور می‌کند:

«فرق تو با این مهره‌ها چیه... هر دو تایی تون رو، رو صفحه شطرنج مخصوص به خودتون پهن کرده‌ان. ماشین قیامت منتظره تا همه تون رو ببلعه». (همان: ۲۳۵)

هنگام دیدن کلیسای آسیب دیده از گلوله خمپاره دشمن نیز، یکبار دیگر مسائلی فلسفی به ذهن راوی یا همان دیده بان خطور می‌کند و این مسأله از ذهنش می‌گذرد که نویسنده باز از زبان راوی آن را به ما منتقل می‌کند:

«اگه الامن یکی از ترکش های سقف به قلب یه-ودا برخ-ورد ک-رده ب-ود، حتم-ا بقی-ه حواریون داد می ز دند: یهودا ترکش خورد، یهودا شهید شد و تا آخر قیام-ت، هم-ه یهودا را به جای خائن، شهید م-ی نامیدن-د [...] آه ای-ن یه-ودای عزیزی [...] ش-ربت شهادت نوشید [...]» (همان: ۱۱۵).

البته این نوع تفکر فلسفی از نوجوانی هفده ساله که ناگهان خود را در میدان جنگ - که در واقع شهر زادگاهش است - می بیند، غیرطبیعی به نظر می رسد؛ زیرا این نوجوان رزمنده یا سرباز حرفه ای نیست بلکه حمله دشمن و تجاوز به شهر و زادگاهش باعث شده وی انگیزه ایستادگی در برابر دشمن را پیدا کند.

و بعد از این که دیده بانِ راوی داستان گیتی، دخترش و آقا جواد و خانمش را به ساختمان مهندس می آورد، هنگامی که شب همگی دور آتش جمع شده اند و صدای انفجارها که نشان از حمله آتشبارهای دشمن به شهر دارد، بلند می شود؛ از این که همه این ها را زیر یک سقف جمع کرده پشیمان می شود و این مسأله از ذهنش می گذرد:

«چی کار کردی برای یک شام ساده، همه رو زیر یک سقف جمع کردی که چی؟ اگر یکی از آن گلوله های بدذات راه دیوارهای بغل را پیدا کنه صاف و مستقیم بیاد وسط همین آتش، چنان کشتاری راه می افته که ...!» (همان: ۲۳۴)

بخش گفت و گوها از زبان دوم شخص:

طبیعی است که در گفت و گوها زاویه دید به دوم شخص عوض می شود و بخشی از داستان با همین گفت و گوها پیش می رود. گفت و گوها به پیشبرد روند داستان کمک کرده و بسیاری از مسائل به خصوص مسائل فلسفی و عقیدتی و فکری مورد نظر نویسنده از زبان شخصیت های مختلف داستان بیان می شود و این امر از یک نواختی و کسالت بار شدن داستان می کاهد. بخش گفت و گوها در داستان زیاد است و نمونه هایی از آن را در این بخش می آوریم و بررسی می کنیم.

هنگام ملاقات دیده بان با پرویز در بیمارستان، پرویز از راوی می پرسد: «غ..ذا..رو..دا..دی؟» (همان: ۶۳)

یا راوی از پرویز می پرسد:

«مگه مهندس هنوز اینجاست؟ براش غذا می بری؟» (همان: ۱۴۶)

مهندس در گفت و گوی خود با راوی می گوید:

و «گفتم که شماها یک مهره بیشتر نیستید، درست مثل رفقای او دست آبتون! فرقی نمی کنه. چه سیاه، چه سفید...» (همان: ۱۳۰)

«دنیا تا ابدالدهر بر همین منوال می چرخه. ما ساختیم اون ها نابود کردن. اون ها توپ می آرن حضرت عالی نابودش می کنی. رها کن آقا این مسخره بازی را!»

«همین! می کشنت یا می کشی! اون ها مهره کشتن. جناب عالی هم مهره کشتن. یک شطرنج مسخره! دو دسته بدبخت مجبور!» (همان)

در بحث فلسفی دکتر با راوی در مورد خلقت آدمی، که در واقع نویسنده می خواهد به وسیله آن طرز فکرهای مختلف در مورد جنگ را بیان کند و به فلسفه وجودی انسان پردازد، مهندس سئوالی را مطرح می کند و می گوید:

«اولین کسی که بنای پلتیک و سیاست بازی رو تو این دنیا گذاشت کی بود؟» (همان: ۲۶۴)

سپس یک سری سئوال و جواب بین راوی و مهندس مبادله می شود، اما فکر کردن به پاسخ این سوال آن هم در آن شرایط واقعاً دیوانه کننده است. شاید به همین دلیل است که کسی جز خود مهندس نمی تواند به آن جواب دهد. لذا پس از پاسخ های غلط راوی مهندس خود می گوید:

«وقتی خدا آدم رو خلق کرد، فرشته های لوس و عزیز کرده می رن پهلوی خدا که این چیه خلقت کردی؟ خدا چی می گه؟ می گه شماها به چیزی که دانایی ندارید، دخالت نکنید. بعد، حضرت آدم رو صدا می زنه و مخفیانه و در گوشی اسم اعظم رو بهش یاد می ده. بعد بار عام می ده: خب فرشته های خورده و خوابیده بینم، شماها اسم اعظم رو بلدید؟ اگر بلدید بگید بشنوم؟ این از همه جا بی خبرا، می گن: نه. اسم اعظم چی یه دیگه؟ بعد خدا رویش رو می کنه به حضرت آدم و می گه: خب، خلقت تازه من. عزیز دردانه من اسم اعظم رو بگو. حضرت آدم هم اسم اعظم رو می گه و تمام فرشته ها، به صورت آویزون و روسیاه، از عرش خارج می شن. خب اگه خدا این سیاست بازی رو به کار نمی بست و مخفیانه اسم اعظم رو یاد جد شماها نمی داد، کاروبار آدم این طور می گرفت؟ نه که نمی گرفت.» (همان: ۲۶۷)

شک هایی با سخنان مهندس ذهن نوجوان را درگیر خود می کند، ادامه دارد تا پیروزی رزمندگان در برابر ماشین قیامت. راوی تنها در انتها با کمک سخنان قاسم بدون پیش زمینه لازم به تشریف فکری می رسد و

تردیدهایش برطرف می گردد. نویسنده این امر را نیز در قالب گفت و گو مطرح می کند و قاسم در پاسخ سخنان مهندس می گوید:

«حالا- اگر همون هشت مهره سرباز -به قول مهندس - سیاه جبرزده بدبخت، در یک حرکت دسته جمعی سنجیده، به هم کمک کنن و یکی شون به انتهای صفحه مقابل برسه، وزیر می شه. اینجاست که کل روند بازی عوض می شه». (همان: ۳۰۶)

دکتر احمد رفیعی و رضی در باره ی این رمان نوشته اند:

«نویسنده ای که قصد دارد از همان ابتدا، میان خواننده و تنها شخصیت اصلی، پیوندی صمیمی ایجاد نماید، زاویه دید اول شخص را انتخاب می کند». (حنیف، ۱۳۷۹: ۸۳) شخصیت اصلی (موسی) جزئی ترین وقایع مرتبط با خودش را با شور و هیجانی ویژه برای مخاطب توضیح می دهد و به دلیل همین شور و صمیمیت، مخاطب با شخصیت اصلی (موسی) همراه می شود و زمینه های هم ذات پنداری در او فراهم می شود. از میان مهم ترین تکنیک های جریان سیال ذهن نویسنده در این رمان از حدیث نفس و تک گویی درونی مستقیم استفاده می کند. حدیث نفس از میان لایه های مختلف ذهن با لایه های سطحی تری نسبت به تک گویی درونی سرو کار دارد. در طول رمان، در میان دو شیوه روایتی (کانون درونی-بازنمود همگن و کانون بیرونی-بازنمود همگن) از حدیث نفس استفاده می شود و این گفتارها در داخل علامت سجاوندی (گیومه) قرار می گیرند و از بقیه، متمایز می شوند: «قابلمه غذا را روی طاقچه سمت چپ، بیرون در گاه خانه گذاشت تا شاید از دست گربه، درامان بماند. «خدا کنه بابای جواد هم، همین قدر حواسش به آن دیگ بزرگ باشه». (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۹۹)

نتیجه گیری

۱. تنها در اواخر رمان، پس از اشتباه راوی درباره خرابی عملیات، در حدود شش صفحه تک گویی درونی مستقیم به کار رفته است. بنابراین، ذهنیات و افکار راوی، بی پرده به مخاطب نشان داده می شود، روابط علی و معلولی رمان شکسته می شود و جو پُر تنش، مخصوصاً پس از گفت و گوهای طولانی، به صورت بی سیمی و کوتاه برای مخاطب از بین می رود: «هنوز دارن طبل می زنن، دام! دام! دام! صدا، مثل صدای دقّام دسته بوشهری هاست ولی صدای سنج نمی آد. یکی داره خارج می زنه! شترق! کدوم شون خارج می زنن؟ چرا همه جا تاریکه؟ همه توی ظلمت گم شدن. نفسم! نفسم بیرون نمی آد. یه چیزی جلوی نفسم رو گرفته. بزنش کنار! خفه شدی! یا الله! زودتر... آخیش، راحت شدم!». (همان: ۱۰۳)

ص: ۹۴

۲. کانون روایت در رمان شطرنج با ماشین قیامت پویاست؛ از کانون صفر-بازنمود همگن به کانون درونی-بازنمود همگن (اول شخص مفرد در تقسیم بندی قدیمی انواع زاویه دید) تغییر می کند و سپس، در ادامه رمان، از همان کانونی درونی-بازنمود همگن (اول شخص مفرد) و کانون برونی-بازنمود همگن و حدیث نفس، توأمان استفاده می شود و یکنواختی رمان از بین می رود و در عین حال این گریزهای کانون روایت، حس تعلیق و رنگ درنگ روایت را بیشتر می کند. در اواخر رمان، تک گویی درونی مستقیم آشکار می شود و پس از شش صفحه، نویسنده دوباره به همان روال قبلی بازمی گردد. در پایان رمان نیز قبل از سند انتهایی با کانون صفر-بازنمود همگن مواجه می شویم تا بتوانیم با بازگشت به سه صفحه اول و سند نخستین، از سطح ظاهری رمان-که داستان جنگ است و به حماسه آبادان می پردازد. برای رسیدن به معنای نهفته در آن کمک بگیریم. در واقع، راوی می خواهد در روایت جنگ و فقدان اراده و عمل که نقطه چالش رمان قرار گرفته است، تکاپو کند و گرفتار یک جنبه نگری نشود و از طرفی، با تعویض نگاه راوی (بدون شعاع کانونی، کانون درونی و بیرونی) خود را از این نکته که نویسندگان خود مدار، بیشتر به زاویه دید اول شخص متمایل هستند نیز برهاند. این زاویه دیدها همبستگی خوبی با درون مایه رمان دارد؛ با این زاویه دیدها، ما شخصیت ها را در ابعاد مختلف می بینیم و سیر رشد و کمالشان را مشاهده می کنیم، گاهی به آنها نزدیک و گاهی از آنها دور می شویم. همچنین استفاده از کانون صفر-بازنمود همگن در آغاز و پایان رمان، نشان می دهد که نویسنده آن، ماجرای را که سالیان پیش شاهدش بوده است روایت می کند.

علی اصغر شیرزادی. شیراز/ ۱۳۲۳

علی اصغر شیرزادی متولد ۱۳۲۳ در شیراز است. با گرفتن دیپلم از هنرستان صنعتی به کارهای مختلفی مانند نقشه برداری راه و نقشه ساختمان روی آورد و سرانجام مطلوب خود را در روزنامه نگاری یافت و از سال ۱۳۴۵ به کادر تحریریه روزنامه اطلاعات پیوست و در کسوت خبرنگار حرفه ای و تمام وقت به فعالیت پرداخت و مدت ۲۴ سال به عنوان دبیرسرویس گزارش روزنامه اطلاعات کار کرد و در سال ۱۳۸۴ بازنشسته شد.

شیرزادی را می توان از بنیان گذاران موفق «شیوه کارگاهی» در داستان نویسی دو سه دهه اخیر دانست.

نخستین داستان وی زمانی که هنرجوی هنرستان بود و ۱۷ سال بیشتر نداشت، در مجله «پست تهران» به چاپ رسید و به عنوان داستان برتر و برگزیده شناخته شد. از سال ۱۳۴۲ داستان هایش از طریق چند مجله هنری و ادبی مثل «فیلم و هنر» و هفته نامه «فردوسی» منتشر گردید. او مجموعه ای از گزارش های کوتاهش را در سال ۱۳۶۵ با نام «نشسته در غبار» به چاپ سپرد و در مجموعه داستان غریبه و افاقی کارمندانی را توصیف می کند که بر اثر شرایط مشقت بار زندگی و حساب گری های روزمره، انسانیت خود را فراموش کرده اند؛ اما در برخورد با واقعیت به خود می آیند و به بیداری روحی می رسند، در با هم در غربت کارگر جوانی طمع به بسته کارگر پیر و رو به مرگ می بندد؛ اما وقتی اندوخته حقیر او را می بیند، به لزوم تجدیدنظر در رفتار خود پی می برد. خیال رنگ و چاشنی تلخ تصویری از دنیای تلخ کارمندان تهیدستی است که از مشکلات زندگی به عالم خیال می گریزند. با سایه ها و خاکسترها، دنیای نفرت بار پرستاری را توصیف می کند که زهر بیزاری خود از زندگی را به جان مادر پیرش می ریزد.



این مجموعه به چند زبان زنده دنیا ترجمه شده و نویسنده آن با اندک تغییراتی که در متن ایجاد کرد، آن را بر روی صحنه برد و در سال ۱۳۷۱ جایزه بین المللی «کاراکاس» نصیب این اثر گردید. همچنین در مراسم اهدای جوایز به «آثار منتخب ۲۰ سال داستان نویسی ایران»، عنوان اثر منتخب به این کتاب تعلق گرفت». (خادمی کولایی، ۱۳۹۰: ۶۳۰)

#### خلاصه رمان

یونس بشیران افسر احتیاط منقضی پنجاه و شش است که سال ۵۹ به خدمت فراخوانده می شود. بعد از مدتی که در جبهه می ... گذراند، به خاطر ترس از روبه رو شدن با مرگ از جبهه می گریزد و حالا در جلسه قصه خوانی استاد مسیح بروشکی نشسته و به همراه عده ای دیگر مشغول بازخوانی رمان خود است. در این میان مسیح بروشکی نیز سر شوق می آید و داستانی از خلبان نصرت الله آقای بیان می کند. خلبانی که خودخواسته به پرواز در آمده و به شهادت می رسد. یونس بشیران بعد از آنکه دچار تردید شده و از جبهه گریخته، در یکی از شهرهای دور افتاده به عموریحان و انسیه، دختر فلجی که چشمان زیبایی دارد علاقه مند می شود. قبل از فرار یونس از جبهه، ابراهیم یارزاولی در جبهه می ماند. عده ای بازاری متمول که وظیفه خود را فقط اهدای کمک های جنسی به جبهه می دانند، برای بازدید به منطقه جنگی می آیند. ابراهیم یارزاولی کفنی را که بازاری ها برایش هدیه آورده اند، می پوشد و آن ها را می ترساند. پس از این واقعه ابراهیم یارزاولی مجروح می شود. ابتدا به خیال این که او شهید شده، به سردخانه منتقل می شود. ولی بعداً مجدد به زندگی بر می گردد. ابراهیم یارزاولی بار دیگر به جبهه برمی گردد و با یاری سروان شریف نامداریان، کامیون پر از مهماتی را از منطقه دور می کند و جان عده ای را نجات می دهد. یونس بشیران با خود می اندیشد که اگر از جبهه نمی گریخت و در آنجا می ماند حتماً درباره جنگ می نوشت.

در هلال پنهان علاوه بر مسیح بروشکی و ابراهیم یارزاولی و یونس بشیران از چند شخصیت دیگر نیز نام برده می شود. گروهبان قلیچ، انسیه، سروانی به نام شریف نامداریان، کسی که با شروع جنگ به همسرش نازنین می گوید من به جبهه می روم و بر نمی گردم تا جنگ تمام بشود و این گونه تمام وابستگی های خود را با زندگی می بُرد. به همین خاطر نامه های همسرش نازنین، پس از شهادت سروان شریف نامداریان به دست ابراهیم یارزاولی می رسد و چون یارزاولی می خواهد که پیمان مقدس یک افسر شجاع را با خودش پاس بدارد،

او نیز نامه را نخوانده به آتش می کشد. داستان از یک بامداد شروع شده و با طلوع خورشید به پایان می رسد و این گونه یونس بشیران که تمام تلاش خود را برای بازیابی هویت خویش به کار بسته است با یاری ابراهیم یارزاولی دوباره لباس نظامی اش را پس می گیرد.

علی اصغر شیرزادی در مصاحبه ای با (سروش هفتگی) در این خصوص گفته است:

.... نمی دانم، شاید، عشق زنده نگه دارنده وجدان باشد و به همین دلیل، ستوان سابق، یونس بشیران با یادی غمگانه از جلوه رخسار آن دختر مفلوج که بمب های دشمن در قاب پنجره ای چوبی تکه تکه اش می کند، به شیوه خود به جبهه برمی گردد، به گذشته رجوع می کند تا مگر جزو ملامت شدگان نباشد. تا ادای دین کند، تا به نوبه خود به جای آن فرصت که از دست رفته است، با بازگشت ذهنی به موقعیت جنگ، از خلال وجود سروان ابراهیم یارزاولی، صاف و صریح به چشم های مرگ، وهن، ترس و بیهودگی خیره بشود و پاسخگوی عشق، پاسخگوی وجدان خود باشد، و به عنوان نویسنده شاید به حد نهایی برسد، یا اگر نشد، ساده بمیرد.

این کتاب در پنجمین دوره «جشنواره انتخاب بهترین کتاب دفاع مقدس» رتبه «تقدیر ویژه» را نصیب نویسنده اش کرد.

معرفی و نقد داستان

تاکنون درباره رمان ۴۶۸ صفحه ای طبل آتش شیرزادی بیش از هزار صفحه نقد و نظر و یادداشت در مطبوعات و نشریات ادبی منتشر شده است. طبل آتش درباره درگیری های عاطفی-سیاسی نسلی است که جوانی اش را با یأس سال های پس از کودتا گذرانند، از ماجراهای چریکی-روشنفکری دهه ۵۰ گذر کرد و به سال های پیش از انقلاب رسید.

شیرزادی هنگامی که رمان بحث برانگیز هلال پنهان را نوشت نقدهای زیادی درباره آن نوشته شد که بیش از رمان طبل آتش بودند و اکثر منتقدان بر این عقیده بودند که جای هلال پنهان در آن بخش از ادبیات که به ادبیات جنگ معروف بوده، خالی بوده است.

به عقیده خود شیرزادی با این که این کتاب رمانی دشوار خوان بوده اما به چاپ چهارم رسیده است.

در این رمان نویسنده خود در جلسهٔ بازخوانی رمان خود حضور دارد، استاد جلسه آقای مسیح بروشکی است که خود از اساتید و نویسندگان برجسته است. در این میان مسیح بروشکی خود سر ذوق می آید و داستانی از خلبان نصرت الله آقای بیان می کند، خلبانی که خودخواسته به پرواز درآمده و به شهادت می رسد.

قبل از فرار یونس بشیران، ابراهیم یارزاولی- مافوق بشیران- برای تنبیه او یقیهٔ فرنچش را پاره می کند. یونس در تمام سال های بعد، این توهین را در ذهن خود دارد. و این جمله مدام در جای جای داستان تکرار می شود.

« نگاه کنید. خورشید صبح می دمدم. موج های آب و تاریکی پس می رود، و روز بلند داستانی ما شروع می شود تا باز بر مداری مقدّر روزها بگذرند و شب ها هم، و شب موعود بیاید و هلال پنهان ماه تا بدر کامل گشوده شود».

بررسی شیوه های تک گویی و نقش آن در داستان

پیشتر در بخش معرفی رمان آوردیم که شیرزادی که خود نویسندهٔ داستان است، معتقد به دشوارخوان بودن رمان بود؛ مرور چندباره نگارنده برای دریافت فراز و فرودهای این کتاب بر این ادعا صححه می گذارد. لازم به ذکر است که برای این رمان از چند زاویه دید متفاوت و به عبارتی کانون روایتی لایه لایه استفاده شده است. در واقع شیوهٔ روایت رمان، شیوهٔ داستان در داستان است. داستان در ابتدا با زاویه دید دانای کل آغاز می شود:

« لکه های خون و تکه های پوست و گیسو بر دامنهٔ پردهٔ تور چسبیده است؛ در قاب پنجره ای که دیگر پنجره نیست. کی و کجا اتفاق افتاد؟»

و سپس ادامه می دهد:

«چه کسی یا چه کسانی می توانند زمان را - لحظه به لحظه یا سال به سال و عمر به عمر- در دست بگیرند و به جلو بکشاند یا به عقب بازگردانند؟»

یونس بشیران، ستوان دوم سابق - افسر احتیاط - هم نمی تواند و گفته و ناگفته به تواضعی ناگزیر می پذیرد که همچون من و شما، مغلوب زمان است».

ولی نکته همین جاست که راوی در همین دانای کل باقی نمی ماند؛ بلکه صدای راوی در بخش های دیگر داستان، به افراد دیگری منتقل می شود. گاه یونس بشیران، گاه ابراهیم یارزاولی و گاه عمو ریحان. در

جاهایی از داستان راوی به کلی کنار می رود و این شخصیت ها هستند که روایت داستان را برعهده می گیرند و این بدان معناست که کانون روایت متنوع است. در صفحه ۲۱ داستان بازاری ها روایت را برعهده می گیرند:

« یک سروان با نام و نشان ابراهیم یارزاولی، فرمانده گروهان چهارم از گردان سی و چهار بلال حبشی، ما آقایان را به سنگر فرماندهی گردان دعوت می کند. فرمانده گردان حضور ندارد و سنگر پاکیزه و خلوت است.»

در چند صفحه بعد روایت داستان را ابراهیم یارزاولی برعهده می گیرد:

«می دانید؟ بچه که بودم خجالتی بودم؛ خیلی. با این حال یک بار زدم با سنگ شیشه دراز یک دکان را شکستم؛ سر کوچۀ مدرسه مان بود. عجب... نه انگار این همه سال گذشته؛ واقعاً همین دیروز و پریروز به نظرم می آید.»

در جایی دیگر داستان با تک گویی درونی روایت می شود. شخصیت داستان با خود صحبت می کند، بدون این که مخاطبی داشته باشد. و ما این نوع روایت را در جایی که زن سرتاپا مشکی - در زیر آب وقتی برای فرزند شهیدش شروه می خواند - می بینیم:

«زن سیاهپوش شب ها و روزها کف رودخانه می نشیند و آسوده از گلوله باران، پسرکش را در آغوش می گیرد و برای او و برای دل خودش شروه بندری و از این جور شعرها می خواند.»

گاهی زاویه دید داستان به تک گویی نمایشی بدل می شود. خصوصاً توسط مسیح بروشکی:

«زیر باران ایستاده ام و به تصویر روشن تو نگاه می کنم. با آن قامت پهلوان آسا چه فروتن و مظلوم در میان حلقه ای از میخک گل سرخ...»

در بعضی از سطور رمان به مکالمه مسیح بروشکی و یونس بشیران تبدیل می شود:

«بین، یونس جان! شاید در مجموع کار تو خیلی اهمیتی نداشته باشد که سروان ابراهیم یارزاولی، زخمی و از پا افتاده - چه وقتی که گلوله های گرینوف از دور و برش رد می شوند و چه بعدها و بعدها - به کودکی اش رجعت دارد یا کودکی اش به او برمی گردد. شاید این هم نشانه ای باشد در میان، آخر یا اول های داستان تو به سمت محور اصلی یا به قول خودت هسته مرکزی و فکر اساسی داستان.»

و سپس بشیران در جوابش می گوید:

« کدام قسمت از این روایت بود که خوانندی برام از لایه لای بیاض و مسوده هات؟ آن شب -فوقش دو سه هفته پیش بود- که یادم هست دندان من زق زق می کرد و زکام هم داشتم، و آن وقت فیل حضرتعالی یاد هندوستان کرده بود!»

در نهایت می توان چنین نتیجه گیری کرد که گسست هایی که شیرزادی در زاویه دید یا روایت هلال پنهان به وجود آورده، باعث شده که جریان داستان، پی در پی قطع شود و این امر خصوصاً در صفحات آغازین داستان محسوس و آشکار است؛ و این امر سبب به وجود آمدن ناهماهنگی در بخش هایی از داستان شده است.

نمونه های تک گویی در این داستان بسیار اندک است. اگر به ترتیب اولویت قرار دهیم بیشترین استفاده از زاویه دید دانای کل است و سپس مکالمه میان شخصیت های داستان و موارد اندکی که در سطور فوق آمد تک گویی درونی و نمایشی به کار برده شده است. در واقع این داستان تلفیقی از ۴ نوع زاویه دید است. و از آن جایی که بشیران شخصیت اصلی داستان است بیشتر گفت و گوها حول مکالمه وی با سایر شخصیت ها می چرخد.

ص: ۱۰۱

جمشید خانیان. آبادان / ۱۳۴۰

وی کار هنری اش را در دوره دانش آموزی با فعالیت در عرصه قصه و نمایش در مدرسه راهنمایی محله زندگی اش در آبادان آغاز کرد. خانیان نوشتن را به طور جدی از دهه ۶۰ آغاز کرده است. در این دهه فقط داستان کوتاه بزرگسال می نوشت که حاصل آن چندین مجموعه داستانی بود. او در این سال ها در کنار داستان نویسی، به شکل جدی و مستمر نمایشنامه نیز می نوشت. نمایشنامه های یک نیمروز در اتاق بازجویی، پرگار، چهارمین نامه، روی نی بندی، عشق، سال ریکن و بازی نامه بابور از جمله نمایشنامه های همین دوران است، که همگی روی صحنه های تئاتر تهران و شهرستان ها به اجرا درآمدند و از جشنواره های مختلف از جمله «تئاتر فجر» و دوره های مختلف «جشنواره دفاع مقدس» رتبه های برتر را از آن خود کردند.

وی کارهایی نیز در زمینه نقد و بررسی چندین داستان دارد. در همین سال ها، نمایشنامه های او هم چنان به چاپ رسید و توسط گروه های نمایشی سراسر ایران به روی صحنه رفت. بسیاری از آن ها بیش از سی بار به اجرا درآمده است. دو نمایشنامه چهارمین نامه و اسماعیل اسماعیل نیز از جمشید خانیان است. این دو نمایشنامه در یک کتاب به چاپ رسید و جوایز زیادی را از آن خود کردند. این دو نمایشنامه در جشنواره های زیادی نیز برگزیده شدند که رتبه اول کمیته هنر در جشنواره هفته کتاب مقدس یکی از این جوایز است.

جمشید خانیان نویسنده گی برای کودکان و نوجوانان را پس از سال ها کار در حوزه ادبیات بزرگسال آغاز کرد.

نخستین اثر او در زمینه ادبیات کودک و نوجوان رمان کوتاه کودکی های زمین است که توسط نشر صریر به چاپ رسید. و برگزیده بهترین کتاب دفاع مقدس در چهارمین دوره و برگزیده بیست سال دفاع مقدس در هشتمین هفته کتاب سال ۱۳۷۹ شد.

به طور کلی آثار او را می توان در سه زمینه داستان ها، نمایشنامه ها و نقدها تقسیم بندی کرد. عمده ترین درون مایه های نوشته های وی را انقلاب، جنگ و تأثیر و پیامدهای این دو رخداد بزرگ بر افکار، روحيات و نحوه نگرش مردم درگیر با شرایط پدیدآمده از این دو حادثه تشکیل می دهد.

#### خلاصه رمان

این داستان از زاویه دید یک کودک آبادانی به نام «چمل» روایت می شود. در بدو قصه خواهرش، مریم عروسی می کند و این آغاز یک جدایی طبیعی بین خواهر و برادران است. چمل و برادرش، نبیل مشغول بازی هستند که جنگ درمی گیرد. آنها بازی کنان به سوی خانه می آیند که آبادان بمباران می شود و پدر، مادر، مریم، شوهرش، چمل و نبیل زیر آوار می مانند. بعد از رهایی از این محمصه، نبیل، شوریده وار به سمت محل درگیری در خرمشهر می شتابد و چمل هم در پی او به راه می افتد تا مگر او را بیابد. نویسنده از نگاه نبیل، مهاجرت ساکنان آبادان، گلوله باران شهر، اوضاع جنگ و چگونگی شهادت رزمندگان را به تصویر می کشد و خواننده را با شرایط بحرانی آشنا می کند.

نکته تخیلی و تاحدودی مناسب با دنیای ذهنی کودکان در این داستان، عنصر پنداره ای شبیه دیو یا شیخ است که «کل کل اشتر» نام دارد که برای پس دادن امتحان به زمین فرستاده می شود. او نزد چمل می آید و تا لحظه ای که او دارای احساس کودک کی است، با او می ماند. این شیخ با دیدن صحنه های خونبار جنگ به این نتیجه می رسد که انسان ها زندگی سختی را تجربه می کنند. البته «کل کل اشتر» قادر نیست که جنگ را متوقف کند. تنها کاری که از دستش برمی آید، این است که چمل را به هوا و میدان جنگ خرمشهر ببرد. او در آن جا صاحب اسلحه و پوتین می شود و در رزم شرکت می کند و به تدریج درمی یابد که این دیگر بازی کودکانه نیست. او ناگهان به بزرگی رسیده و به همین دلیل «کل کل اشتر» باید از میدان رویا و خیال او بیرون برود.

در انتهای داستان، چمل و نبیل بعد از پشت سر گذاشتن حوادث فراوان، در جبهه یکدیگر را می یابند؛ ولی گلوله ای از سوی دشمن به آنها شلیک می شود و دو برادر را برای همیشه از هم جدا می کند.

معرفی و نقد داستان

ص: ۱۰۳

این داستان در آبادان که زادگاه نویسنده هم هست روی می‌دهد. در طول رمان از مکان‌های عمومی آبادان هم یاد می‌کند که نویسنده آنها را در زیرنویس توضیح می‌دهد و این به فهم هرچه بیشتر رمان برای خواننده کمک بسزایی می‌کند. و این در حالی است که در ۷ رمان بررسی شده در این پژوهش دو داستان دیگر نیز در مناطق غرب ایران روی داده و به تبع از واژه‌های کردی در طول رمان استفاده شده، اما هیچ‌یک از آنها مشابه رمان کودکی‌های زمین شامل توضیحاتی برای این واژه‌ها نیستند و این مسأله ریشه در ثقیل بودن کلماتی دارد که در داستان حضور مکرری دارند؛ همین موضوع سهم زیادی در ثقیل شدن و درک نکردن رمان برای خواننده‌های غیر بومی دارد.

کتاب کودکی‌های زمین نخستین اثر خانیان در زمینه ادبیات کودک و نوجوان است که برگزیده بهترین کتاب دفاع مقدس در چهارمین دوره و برگزیده بیست سال دفاع مقدس در هشتمین هفته کتاب سال ۱۳۷۹ شد. همچنین این کتاب برنده جایزه کتاب سال ۱۳۸۰ نیز شده است.

#### بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان

رمان کودکی‌های زمین یا بهتر بگوییم داستان کوتاه کودکی‌های زمین، بازنگری در خاطرات دوران دفاع مقدس است. بررسی شیوه روایت در این داستان بیانگر این است که نویسنده از شیوه تک‌گویی درونی بهره برده است؛ اما آن چه که بر خواننده فهیم نیز پوشیده نیست تک‌گویی درونی از نوع مستقیم آن می‌باشد.

نویسنده به گونه‌ای عمل کرده که گویی خود درون داستان واقع شده و به عنوان راوی اصلی این رشته‌ها را به هم می‌تند و آن را بر ذهن خواننده می‌آیزد. داستان مذکور با تک‌گویی درونی راوی که خود نقش اصلی را برعهده دارد شروع می‌شود:

«روزی از روزها که هنوز جنگ شروع نشده بود، تک و تنها نشسته بودم بیرون از خانه؛ کنج دیوار و از خدا می‌پرسیدم: مریمی چرا باید برود خانه بخت؟ و فکر می‌کردم اگر مریمی زن پسرعمو کنار بشود و به قول ننه ام برود خانه بخت، من چقدر تنها می‌شوم...» (خانیان: ۹)



تمام داستان حاکی از خاطرات و افکار تلخ و شیرین «چمل» است که در حقیقت همان راوی داستان است. از آرزوی خوشبختی برای خواهرش مریم که در سر می پروراند تا سخن گفتن با غولی که به نوعی می توان از آن به وجدان چمل تعبیر نمود؛ زیرا خواهان خیر و خوبی است و همچون نصیحت گری دلسوز چمل را تا به میانه میدان نبرد در خرمشهر همراهی می کند که دیوی است به نام «کُل کُل اشتر».

«جانم برات بگه کل کل اشتر اون قصه ها یک دیو بد بود. اما این کل کل اشتر که مثل شاخ شمشاد ایستاده روبه روت یک دیو خوبه یا می خواد که یک دیو خوب باشه...» (همان: ۱۵)

تک گویی در این داستان از نوع درونی و مستقیم است؛ چرا که همچنان که اشاره کردیم نویسنده به عنوان فرد اصلی داستان، وظیفه روایت و داستان سرایی را برعهده دارد. قسمت عمده داستان را تک گویی درونی به خود اختصاص داده است، اما در قسمت هایی از داستان نیز شاهد شیوه حدیث نفس هستیم که در آن راوی مکالمه خود با برادرش نبیل را به خاطر می آورد:

«نبیل گفت: چقد پس مثل برج زهرمار شدی؟»

گفتم: از خوشی زیاده

نبیل گفت: آها! همه از خوشی زیاد این شکلی میشن؟» (همان: ۲۹)

اما آن چه که واضح و روشن است، در کنار تک گویی درونی که خواننده را مشتاق و همراه خود می سازد و تا هنگام خواندن کلام آخر از داستان کشان کشان او را با خود می برد، تعبیر زیبایی است که در این تک گویی درونی گنجانده شده و به زیبایی ادبی آن بیشتر کمک کرده است. مانند:

«حالا که پایین تر آمده بودیم، شهر داشت طور دیگری می شد. طوری که می شد زندگی را در آن دید، نفس می کشید انگار، خرمشهر. یا نفس های آخر را می کشید، مثل ماهی هامور». (همان: ۷۷)

تشبیه خرمشهر به ماهی هامور، از روی سرسختی و چموش بودن این نوع ماهی، تشبیه زیبایی است؛ زیرا در آن دوران درگیری و بارش گلوله از هر سوی به خرمشهر همچون ماهی هامور که سعی دارد از دام بیرون بپرد، به دنبال راه خلاصی بود از دست متجاوزین عراقی. تا آنجا که این تشبیه را با این عبارت کامل می کند:

«..... نفسمان را می گرفت تا از نفس می افتاد اگر خودش را به آب نمی رساند. البته اغلب بوی دریا او را می برد تا توی دامن دریا که حسرت می خوردیم، حسرت.»

پس از تشبیه زیبای خرمشهر به ماهور از زبان راوی ای که به تک گویی درونی می پردازد، با تعبیر زیبایی روبه رو می شویم که به هنگام وداع با پیکر دوست شهیدش، حجت، بیان می کند:

«پیشانی اش را می بوسیدم. بلند می شدم و باز این چشم ها کار خودش را می کرد. می گشتند تا او را پیدا می کردند و می بلعیدتش انگار در خود. همان روشنی که گفتم مهتاب بود، نبود. همان سپیده صبح بود که آمد بالاتر. بالاتر که آمد، پاهام چشم ها را با خود بردند». (همان: ۹۲)

حکایت کودکی های زمین، حکایت جالبی است که نویسنده با انتخاب زاویه دید مناسب و به جایی که برای آن برگزیده، مخاطب را دوچندان به خود مجذوب می کند؛ زیرا مخاطب بیشتر پای درد دل کودک می نشیند و پا به پای او در داستان پیش می رود. حکایت پسرکی که به دنبال برادرش که در خرمشهر می جنگد، رفته است تا او را پیدا کند. اما سیر این داستان به گونه ای است که از این پسرک، جنگاوری دلآور می سازد، به طوری که او با شهادت دوستانی که طی این جست و جو با آنها آشنا می شود، تجهیزات خاص یک سرباز از قبیل پوتین و اسلحه را به دست می آورد و خود تبدیل به یک سرباز تمام و کمال می شود.

«من پیشانی ام را از روی پیشانی خیس حجت برداشتم. اما اسلحه اش را از روی زمین توی مشت فشردم». (همان: ۹۰)

کودکی زمین، داستان جان های بی گناه و نونهالانی است که در اوج نوجوانی و به همراه خاطرات دوران کودکی خویش در محل تولدشان و در خاک پاک کشورشان به جنگ با مزدوران عراقی مشغولند. جملات پایانی نویسنده در این داستان مؤید این نکته است که مقاومت، نه تنها توسط بزرگترها صورت نگرفته است بلکه جوانان و نوجوانان سهم عمده ای در این مورد داشته اند.

«خوب خوب که نگاه کردم دیدم آن ها که می چرخند با آبادان دولابی، کودکی های حجت است. کودکی های قاسم، مجتبی، نبیل، صالح، عبدو و... و خدایا این چرخ دوار انگار کودکی های همه آدم هاست، همه اشیا، انگار کودکی زمین است». (همان: ۱۳۴)

روایت حدیث موجود در کودکی های زمین به طور غالب از نوع تک گویی درونی و مستقیم است که خاطرات و مکنونات ذهنی نویسنده، یا به عبارتی راوی داستان را برملا می سازد. در کنار آن از حدیث نفس هم بهره برده است اما قسمت عمده آن همان تک گویی درونی است؛ گرچه این نوع روایت سهم زیادی در داستان

دارد اما می توان اذعان داشت که زیبایی دوچندان داستان مرهون همین تک گویی درونی است. با این کار نویسنده توانسته است خواننده را همراه خود سازد و او را تا انتهای داستان ثابت قدم نگه دارد و این یکی از مهارت های نویسندگان دفاع مقدس است.

در این شیوه از روایت همچنان که پیش تر بیان کردیم راوی در رابطه مستقیم با خواننده است و افکار، خاطرات، تجربه ها، احساسات و اندیشه ها از راوی به خواننده منتقل می شود بدون هیچ واسطه ای.

«هیچ وقت هیچ خیابانی را این همه خلوت و بی صدا ندیده بودم. چشم هایم را بستم و نرم نرم از پشت، روی زمین پیاده رو دل بالا دراز کشیدم. خدا می داند چقدر خسته بودم. پاهایم توی خیابان بود و بقیه تنم توی پیاده رو. احساس راحتی می کردم. درد و خستگی داشت مثل گذشتن آب باریکه ای از لابه لای سنگ و صخره ها از تنم می زد بیرون و من چقدر کیفور شده بودم. هوا خنک تر شده بود و لابد نرمه بادی می وزید که موهام روی پیشانی ام بازی می کرد و من خوشم می آمد». (همان: ۴۵)

در این داستان به راحتی می توانیم تفاوت تک گویی درونی مستقیم را با نوع غیرمستقیم آن دریابیم. در تک گویی درونی مستقیم چنان چه در این داستان خواندیم نویسنده غایب است و تجربیات درونی «جمل» به صورت مستقیم به ما می رسد. و چون ما مستقیم با ذهن قهرمان داستان در ارتباطیم دیگر نیازی به راهنمایی نویسنده نداریم. و از نشانه های آن می توان به تکرار کلمه «من» اشاره کرد. اما در نوع غیرمستقیم نویسنده همپای تک گویی درونی شخصیت در داستان حضور دارد و «من» تبدیل به «او» می شود. یعنی به جای آن که در قالب «من» به شرح ماجرا پردازد، از زاویه دید «او» داستان را بازگو می کند. در هفت رمان مورد بررسی ما با این نوع مواجه نشدیم.

راجع به تک گویی در این داستان می توان چنین اظهار نظر کرد:

- استفاده از شیوه تک گویی در این داستان از زبان یک کودک فهم داستان را آسان تر و لذت بخش تر نموده است.

- با توجه به این که این رمان برای گروه سنی کودکان و نوجوانان نگارش یافته است نویسنده با استفاده از شیوه تک گویی درونی مستقیم بستر مناسبی برای ترغیب کودکان به مطالعه بیشتر فراهم آورده است.

- نویسنده تک‌گویی درونی مستقیم را ابزاری قرار داده است تا افکار و احساسات کودکان از جنگ و دفاع بدون واسطه و دخالت راوی به مخاطبان منتقل شود.

ص: ۱۰۸

علی مؤذنی. تهران/۱۳۳۷

علی مؤذنی متولد ۱۳۳۷ و دارای لیسانس ادبیات نمایشی است. او از جمله نویسندگانی است که کار نوشتن را به شکل حرفه... ای دنبال می‌کند. مؤذنی از نویسندگانی است که آثار شاخصی در حوزه‌های دفاع مقدس، انقلاب اسلامی، دین، نمایشنامه و فیلمنامه دارد که این نوشته‌ها با رویکردها و بازخوردهای خوبی هم از سوی مخاطبان و منتقدان روبه رو شده است. وی در عرصه‌های داستان کوتاه، رمان، داستان بلند، نمایش نامه و فیلم نامه قلم می‌زند. همچنین در حوزه ساخت فیلم فعالیت دارد. وی از فعالین حوزه ادبیات دفاع مقدس است که رویکردی خاص در این زمینه دارد. شهرت او بیشتر در حوزه ادبیات دینی و ادبیات دفاع مقدس است از جمله آثار وی که اغلب با اقبال منتقدان و مخاطبان روبه رو شده و جوایزی را نیز کسب کرده است عبارتند از:

-رمان ظهور: رمان برگزیده در سال ۸۷

- کتاب چهار فصل شامل سه داستان بلند

- کتاب سفر ششم

- ملاقات در شب آفتابی: برنده جایزه کتاب سال ۷۶

- دلاویزتر از سبز: یکی از برترین داستان‌های شناخته شده در مراسم بیست سال داستان نویسی

- ارتباط ایرانی: رمان تحسین شده از طرف شورای نویسندگان روسیه

نمی‌توان این واقعیت را نادیده گرفت که علی مؤذنی یک نویسنده حرفه‌ای است که شگردهای مخصوصی در نوشتن دارد و مکان و زمان وضعیت را خوب به کار می‌گیرد و از جمله بهترین نویسندگان ایرانی به شمار می‌آید.

این کتاب دفترچه یکی از شهدای جنگ تحمیلی به نام سعید مرادی است که فردی به نام اکبر شاهدهی، مسئول یکی از گروه... های تفحص شهدا در میدان رزم یافته است. شهید مرادی در دفترچه‌اش سه نشانی نوشته و وصیت کرده که کسی که این دفترچه را پیدا می‌کند آن را به یکی از سه نشانی بفرستد. بنابراین شکل روایی به این صورت است که ما از لحظه خواندن دفترچه توسط اکبر شاهدهی آن را می‌خوانیم و با او همراه می‌شویم. بعد که خواندن دفترچه تمام می‌شود نامه اکبر شاهدهی را می‌بینیم که طبق وصیت شهید عمل کرده است اما مشخص نیست که چرا اکبر از میان سه آدرسی که نویسنده هیچ‌کدام از آن نشانی‌ها را در کتاب نیاورده است؛ آن را برای ابراهیم می‌فرستد. این دفترچه را علی موذنی به صورت رمان درآورده است.

سعید مرادی یک دانشجویست که در ابتدای داستان جریان وداع با خانواده‌اش برای حضور در میدان جنگ و سپس آشنایی با ابراهیم رحمانی و دیگر هم‌زمانش را بیان می‌کند. سعید عاشق یکی از هم‌دانشگاهیان خود به نام خانم ثریا. ش شده است که از آوردن نام فامیل و رشته و دیگر مشخصات وی پرهیز می‌کند و اذعان می‌دارد که دوست دارد آن را فقط برای خود نگاه دارد چون مطمئن است که به فیض شهادت نایل می‌شود. این اطمینان شاید از ارتباط روحی و معنوی قوی او با امامان و خلوت‌ها و نیایش‌های گاه و بیگاهش نشأت می‌گیرد اما در هر صورت او این عشق را مانع رسیدن به شهادت می‌داند و در نهایت تصمیم می‌گیرد که از فکر کردن به آن پرهیزد:

«خودت می‌دانی که من آن دو چشم شهلا را همان ابتدای اعزام ترک گفتم و دیگر به آن فکر نکردم، چون خوب می‌دانستم که فتنه است» (موذنی: ۱۹۲)

سعید به شدت عاشق نویسنده‌گی است و در میان دوستانش به میرزا معروف است:

«با آنکه دلم برای نوشتن تنگ می‌شود و شوقش را هم دارم، اما نمی‌توانم. بیشتر در فرصت‌های استراحت دراز می‌کشم و جملات را در ذهنم می‌نویسم و گاهی افسوس می‌خورم که این جمله با این ترکیبی که از دست رفت، دیگر امکان نوشتنش نیست. حس و حال که از دست رفت، جمله مثل خانه‌ای می‌شود که تخلیه است: بی روح!» (همان: ۷۸)

تنها برادر سعید در آمریکا است و او را از رفتن به جبهه منع می‌کند و سعید یکبار به درخواست او صرفاً برای اینکه رفتنش به جبهه به لجبازی با برادرش ختم نشود پاسخ مثبت می‌دهد اما بار آخر به جبهه می‌رود و فرار و بیزاری از شهر و شهرنشینان یک وجه مشترک میان او و تمام همزمانش است.

شهید مرادی در لشکر ۱۷ علی بن ابی طالب بوده است. وی در این کتاب از همزمانش، دوستی‌هایش، صمیمیت و خلوص رزمندگان، شوخی‌ها و خنده‌هایشان، مناجات‌ها و راز و نیازهای خالصانه در تاریکی شب و خواب دیدن امامان و .. سخن می‌راند. همچنین او به گونه‌ای از نبرد تن به تن با دشمن، مشاهده صحنه شهادت رزمندگان و آموزش‌هایش سخن می‌گوید که مخاطب خود را در نزدیکترین حد ممکن به آن شرایط احساس می‌کند. یک راوی که خود رزمنده است و در جنگ حضور دارد و شاهد شهادت همزمان و دوستانش است.

این کتاب ۲۳۰ صفحه است که در صفحه ۲۲۹ نامه شخصی به نام اکبر شاهی را می‌خوانیم که خطاب به یکی از دوستان شهید سعید مرادی است. اکبر شاهی با این نامه دفتر خاطرات را به دست او می‌رساند.

معرفی و نقد داستان

داستان نه آبی نه خاکی روایت خاطره‌گون از جنگ ایران و عراق است که با هدف بیشترین قرابت با واقعیت، فرم خاطره نویسی را برای روایت بخشی از جنگ انتخاب نموده است. خاطره نویسی تجربه زندگی مکتوبی است که قطعا رخ داده و خواننده با بیشترین باور به مطالعه آن می‌پردازد. فرم خاطره در این داستان همان مولف پنهان است که می‌خواهد میل استعلایی خویش به شهادت را به خواننده منتقل کند. در این رمان دو ساحت مرگ و زندگی در تقابل با یکدیگر وجود دارند. رخدادهای روساخت داستان در جهت میل به ساحت شهادت یعنی ساحت برتر است. (فصلنامه تحقیقات فرهنگی، ۱۳۹۰: شماره ۲، ص ۵۲)

ص: ۱۱۱

در این رمان همه عناصر کارایی لازم خود را دارند. نثر یکدست و نرم است تا با روحیات رزمندگان هماهنگ باشد و می توان گفت این رمان در ردیف رمان‌هایی قرار دارد که زندگی در شرایط نامعلوم و لغزان جنگ را به تصویر کشیده است.

در رمان نه آبی نه خاکی موذنی به مرور دفترچه خاطرات یک شهید می‌پردازد. از روزی که برای چندمین بار به جبهه اعزام می‌شود تا روز شهادتش. این داستان با نثری جذاب و بیانی اثرگذار، حقایق عبرت آموزی را بیان می‌کند؛ حقایقی که آگاهی یافتن نسبت به آنها ارزشی غیر قابل انکار دارد. موذنی در این اثر لحظات ناب‌ی از جنگ را بیان می‌کند. در این شیوه از روایت (خاطره نویسی) خواننده با خواندن خاطرات روزانه یا نامه‌ها با شخصیت‌ها آشنا می‌شود و داستان از همین طریق جلو می‌رود. در این داستان نه تنها به واقعه دفاع مقدس از دید جوانی دانشجوی و دانشجو و رزمنده و طالب شهادت پرداخته شده بلکه از امور دنیوی و شهری نیز غافل نمانده است. سعید مرادی در این رمان جوانی عاشق و عاطفی با احساساتی وابسته نیز هست:

«از صدای مادر که بغض آلود احوال پرسسی کرد، بغضم گرفت، هرچند سعی کردم صدایم را به آن آلوده نکنم. برای همین صبر کردم تا او پشت سر هم قربان صدقه‌ام برود و بگوید: «عزیزم، مادر جان، پسر گلم...» همان قدر که او به گفتن احتیاج داشت، من هم به شنیدن محتاج بودم و احساس پشیمانی می‌کردم از اینکه مانع شده‌ام تا محل اعزام بدرقه‌ام کنند.» (همان: ۱۰۲)

حضور معشوقی زمینی در این رمان به کشش و جذابیت آن افزوده است:

«فقط وقتی اینجایم، از تو غافلم، خانم ث.ش. اینجا از یاد تو قدرتمندتر است، زیرا اینجا دنیا نیست که مرا به تو وصل کند. اینجا آستانه آخرت است. اگر یک قدم از اینجا بیایم عقب، یاد تو مرا فرامی‌گیرد همچنان که حضورت در کلاس صدای استاد را محو می‌کرد و در راهروها و حیاط دانشکده مرا محو می‌کرد... من خود را با یاد تو متاهل احساس می‌کنم...» (همان: ۳۲)

در این رمان شاهد نوآوری خاصی در روایت نیستیم اما نکته‌ای که کشش و جذابیت ایجاد کرده لحن خاص نوشته‌های شهید است که از همان ابتدا با جمله: (اگر هم مرد نیستی فکری به حال نامردی خودت بکن) یقه خواننده را می‌گیرد و رها نمی‌کند. نکته‌ای که در مورد تمام آثار موذنی به ویژه در حوزه ادبیات دفاع مقدس می‌توان گفت اینست که شخصیت‌های شهید و غیر شهید داستان موذنی بدون توجه به شیوه روایت طوری شخصیت پردازی شده‌اند که به راحتی توسط خواننده پذیرفته می‌شود و احساس همدلی او را برمی‌انگیزاند.



شهادت طلبی و پست دانستن زندگی مادی و اندیشه زندگانی اخروی در این داستان به خوبی روایت شده است. سعید در طول داستان خواستار تزکیه نفس و رسیدن به فیض شهادت است.

داستان سعی بر حفظ فرم و شکل خاطره نویسی دارد و ما شاهد صفحاتی در داستان هستیم که راوی تنها به نوشتن چند خط در آن صفحه بسنده کرده و یا بسیاری از صفحات خاطرات تاریخ دقیقی ندارد و موذنی خود در داستان از زبان سعید مرادی اینگونه بیان می‌دارد که نوشتن تاریخ چه اهمیتی دارد مهم حفظ وقایع و رویدادهای جنگ برای آیندگان است.

همانطور که اشاره رفت در این داستان خواننده متن در واقع یابنده دفترچه است و ما خواننده ثانویه داستان یا به اصطلاح تخصصی‌تر اکبر شاهدهی خواننده مستتر داستان است و خواننده تاریخی دارد دفترچه خاطرات یافته شده توسط اکبر شاهدهی را بار دیگر بازخوانی می‌کند.

بررسی شیوه‌های تک‌گویی و نقش آن در داستان

رمان نه آبی نه خاکی در واقع بازخوانی مجموعه‌ای از خاطرات یک رزمنده است. واژه خاطره در لغت غالباً به آن چه در دل می‌گذرد، فکر، اندیشه، ادراک، خیال و ... معنا شده است. کلمه خاطره در لغت نامه دهخدا اینطور تعریف شده است: «اموری که بر شخص گذشته باشد و آثاری از آن در ذهن شخص مانده باشد، گذشته‌های آدمی، وقایع گذشته که شخص آن را دیده یا شنیده است، دیده‌های گذشته یا شنیده‌های گذشته» (دهخدا: ذیل خاطره)

در تعریف خاطره نویسی چنین آمده است:

«خاطره نویسی شرح حال و اقدامات نویسنده به انضمام شرح وقایع و حوادث جاری و بیرونی و یادکرد چند و چون حال و کردار دیگران است.» (کمری، ۱۳۸۳: ۱۷-۱۶)

معمولاً در خاطره نویسی مخاطب احساس قرابت بیشتری با نویسنده و صاحب خاطرات دارد و به آسانی می‌تواند خود را در موقعیت اتفاقات رویداده برای صاحب خاطره قرار دهد.

ص: ۱۱۳

به طور معمول برای خاطره نگاری سه شاخه زیر قائل می‌شوند: خاطرات مکتوب، خاطرات شفاهی و یادداشت‌های روزانه. (شهبازی، ۱۳۶۸: ۳۶)

یادداشت‌های روزانه تفاوتی جدی با خاطره‌نویسی دارد و آن عنصر زمان است که همانطور اشاره شد سعید مرادی شخصیت اصلی این کتاب توجهی به روز شمار و تاریخ حوادث ندارد و تنها انتقال صمیمیت و خلوص و خصال نیک رزمنده‌ها به آیندگان را در نظر دارد.

در خاطره نویسی به عنوان یک نوع ادبی، به دلیل حضور مستقیم نویسنده فردیت جنبه‌ای برجسته دارد. جوهر اصلی خاطره نویسی «من» است. نویسنده می‌کوشد در بستر حوادث من را برای خواننده بنماید. برای خواننده زمانی رویدادها ملموس می‌شوند که بداند «من» آنها را چگونه زیسته است. آن وقت است که قادر خواهد بود خود را جای من راوی بنشانند.

«قرار است به اندیمشک برویم و بعد از آزمایش‌های لازم به اردوگاهی در کنار سد دز منتقل شویم تا فنون جنگ آبی خاکی را بیاموزیم.

و من عجیب بی‌قرارم. چرا؟ نمی‌دانم.

خدایا، به من صبر عطا کن!

به من تحملی درخور شهادت بده.

اگر قرار است برای شهید شدن صبر مرا امتحان کنی - هر چند امتحانی سخت است - حاضرم ایوب بشوم.

خدایا، تو خوب می‌دانی که من این بار به چه قصدی اعزام شده‌ام.

پس به من آبرو ببخش.»

«هر یک از این «من»ها نسبت به زاویه دید گونه خاطره‌نویسی، کارکردی متفاوت دارند. در خاطره نویسی حضور من در بطن واقعیت فقط نشانگر واقع‌گرایی است. در این نوشتار من محور نیست بلکه با «من» محورست سوژه پررنگ می‌شود. در حقیقت خاطره نویسی بازسازی دوباره سوژه‌ایست که در ذهن رسوب کرده است؛ البته گاهی ممکن است سوژه و من به وحدت برسند.» (فروغی، امیرخوانی، ۱۳۶۸: ۱۰۴)

در خاطره نویسی که شباهت زیادی با حسب حال نویسی و زندگینامه خودنوشت دارد، زاویه دید من راوی است و در این داستان همانطور که نمونه‌هایی از آن در تحلیل داستان آورده شده، تماما تک‌گویی درونی است. تقسیمات مختلفی که از انواع تک‌گویی ارائه شده قدری پیچیده است و تشخیص آنها در داستان به مراتب

دشوار است چرا که هم پوشانی زیادی با هم دارند. در تک گویی درونی مستقیم که خود به دو نوع روشن و گنگ تقسیم می شود ملاک این طبقه بندی سطح خودآگاه و ناخودآگاه ذهن است که تک گویی درونی مستقیم روشن مبتنی بر ضمیر خودآگاه و تک گویی درونی مستقیم گنگ با ضمیر ناخودآگاه در ارتباط است.

« غروب است و من آمده ام تکلیف خودم را با خانم ث.ش روشن کنم. نمی خواستم بچه ها را ترک کنم، اما چشمم افتاد به سالمی که وضو گرفته بود و داشت آستین هایش را می کشید پایین. با آن که حتی یک نیم نگاه هم به من نینداخت، مطمئن بودم نگاهم می کند که آیا بهتر شده ام یا نه؟ به خود که نمی توانم دروغ بگویم. گذشت زمان، هرچند نصف روز، نه تنها مرا از یاد او غافل نکرده است، بلکه بیشتر در او غرق کرده است. اما نمی دانم چرا احساس می کنم درباره او نوشتن حال و هوای نیمه شب را می طلبد....» (همان: ۶۶)

در اینجا سعید مرادی در حال بازگویی خاطراتی است که آگاهانه آن ها را به خاطر آورده و می نویسد بنابراین تک گویی درونی مستقیم از نوع روشن است.

تک گویی در این داستان بدین گونه است:

۱- نویسنده با انتخاب موقعیت داستانی من راوی و زاویه دید تک گویی درونی مستقیم روشن و فرم خاطره نویسی این هدف را دنبال کرده که ما همچون اکبر شاهدی خواننده متنی هستیم که نه برگرفته از تخیل او بلکه گوشه ای از واقعیت جنگ ایران و عراق است.

۲- نثر روان، ساده و بی ابهام اثر و استفاده گاه به گاه از تعابیر دقیق و وصفی زیبا و دقت در نقل جزئیات موجب برتری اثر شده است. آن چه رجحان و شایستگی اثر را موجب گردیده است نادر بودن حوادث و شگفت بودن وقایع است که برای صاحب خاطره به وقوع پیوسته است.

۳- از آنجا که خاطره نویسی تجربه زندگی مکتوبی است که قطعا رخ داده، خواننده با بیشترین باور به خواندن آن می پذیرد لذا خاطره گون بودن این رمان مهمترین ویژگی این رمان است.

۴- جنگ ایران و عراق و سوژه برآمده از این دیدگاه که راوی نماینده آن است با گفتمان مسلط از جنگ ایران و عراق در جامعه تناسب کامل دارد. نگاه احساسی راوی به جنگ و شهادت و میل و اشتیاق او به شهادت، به داستان صبغه ای رمانتیک و همچنین آرمان گرا بخشیده است. هماهنگی این وجه ایدئالیسم داستان با فرم خاطره

گون آن سبب شده که داستان نه آبی نه خاکی وجه تبلیغی نسبت به جنگ را که میدانی مستعد برای تعالی انسان می‌شد، بیابد. (روایت جنگ ایران و عراق در رمان، ۱۳۹۰: ۵۳)

۵- در رمان نه آبی نه خاکی، سعید مرادی انسانی است که سعی می‌کند از طریق شهادت راهی به آخرت بیابد و از این دنیای دون و مادی برهد. این ارتباط با ماورا و امور قدسی، امری است که برای وی رویداده و به جنبه شهودی و عرفانی اثر می‌افزاید و نویسنده برای نشان دادن این گفت و گوها زاویه دید تک‌گویی درونی مستقیم از نوع روشن را برگزیده تا مخاطب به آسانی حال و هوای عرفانی شخصیت اصلی داستان را دریابد.

ص: ۱۱۶

بخش سوم: بحث و بررسی

اشاره

ص: ۱۱۷

در این بخش به بررسی یافته های این پژوهش خواهیم پرداخت. در این تحقیق، هشت کتاب داستانی دفاع مقدس مورد بررسی قرار گرفته است. اینک ضمن بررسی ویژگی های هریک به بیان شباهت ها و تفاوت های هر داستان خواهیم پرداخت.

## بررسی اجمالی داستان ها

### اشاره

داستان های بررسی شده در این تحقیق یا از زاویه دید اول شخص روایت شده است، یا از زبان سوم شخص و دانای کل. لذا داستان های مورد نظر را در دو بخش بررسی می کنیم.

### الف) داستان های با زاویه دید اول شخص

#### ۱. رمان ضریح چشم های تو از سیدمهدی شجاعی

این کتاب مجموعه ای از هفت داستان کوتاه است. دو داستان اول مجموعه یعنی: «کسی که آمدنی است و عشق چه رنگی است» با زاویه دید دانای کل نوشته شده است.

داستان سوم این مجموعه «ضریح چشم های تو» از زاویه دید اول شخص و به شکل تک گویی درونی نوشته شده است. هر کدام از زاویه دیدهایی که از طرف نویسنده برای روایت داستان انتخاب می شوند نقش خاص خود را در ارتباط با خواننده ایفا می کنند. پیش تر راجع به تک گویی درونی و نقش آن در داستان توضیحاتی ارائه شده است. قهرمان داستان ضریح چشم های تو پدر سالخورده و داغ دیده ای است که برای آوردن جنازه پسرش از منطقه دشمن تمام سختی ها و مشکلات را به جان خریده و با تمام وجود و عشق سرشار خود در منطقه دشمن پیش می رود، و همچنان که گام برمی دارد بدون این که مخاطبی داشته باشد با خود سخن می گوید و این مصداق بارز تک گویی درونی است.

سه داستان کوتاه دیگر از این مجموعه با عنوان های: مرا به نام تو می خوانند، دیدار معشوق و راه خانه کجاست با زاویه دید تک گویی نمایشی نگارش یافته اند.

در سطور پیش توضیح دادیم که در تک گویی نمایشی، شخصیت، احساسات و اندیشه اش را اجرا می کند یا به نمایش می گذارد و توسط این زاویه دید، یکی از قهرمانان، وضعیت و سرشت خود را برملا می کند. در سه داستان کوتاه مورد بررسی، شجاعی از شیوه تک گویی نمایشی بهره برده است.

در این روش نویسنده در حکم دوربین فیلم برداری است که وقایع را انتخاب کرده و نشان می دهد، ولی دیگر قادر به توضیح و تفسیر حوادث نیست. این زاویه دید، به عمل داستانی سرعت بخشیده و آهنگ و حرکت داستان را تند تر می کند.

آخرین داستان این مجموعه داستان کوتاه «تویی که نمی شناختمت» است. با توجه به بررسی های انجام شده این داستان ترکیبی از دو زاویه دید تک گویی درونی و تک گویی نمایشی است.

## ۲. رمان کودکی های زمین

این داستان از زاویه دید یک کودک آبادانی به نام «چمل» روایت می شود. یعنی زاویه دید اول شخص و بدیهی است که محور بیان روایت آن بر تک گویی است.

رمان کودکی های زمین یا بهتر بگوییم داستان کوتاه کودکی های زمین، بازنگری در خاطرات دوران دفاع مقدس است. این داستان روایت گر روزهای آغازین اشغال خاک ایران توسط نیروهای عراقی در آبادان است. بررسی شیوه روایت در این داستان بیانگر این است که نویسنده از شیوه تک گویی درونی بهره برده است؛ اما آن چه که بر خواننده فهمیم پوشیده نیست تک گویی درونی از نوع مستقیم آن است.

نویسنده به گونه ای عمل کرده که گویی در فضای داستان حضور داشته و به عنوان راوی اصلی این رشته ها را به هم می تند و آن را بر ذهن خواننده می آویزد. داستان مذکور با تک گویی درونی راوی که خود نقش اصلی را برعهده دارد شروع می شود. تمام داستان حاکی از خاطرات و افکار تلخ و شیرین «چمل» است که در حقیقت همان کسی است که داستان را روایت می کند.

## ۳. رمان شطرنج با ماشین قیامت

داستان نویس با روایت سر و کار دارد. بخش مهمی از کشش متن ها به چگونگی روایت آنها بستگی دارد. «روایت» را توالی ملموس حوادثی که غیر تصادفی در کنار هم آمده باشند تعریف کرده اند. یعنی ایجاد رابطه علت و معلولی بین حوادث به وجود آمده که منجر به ساختاری هماهنگ و یکدست شود.

زاویه دید رمان اول شخص مفرد است. دیدگاه من راوی که بیانگر تکصدایی متن است، این امکان را به خواننده نمی دهد که خود نسبت به شخصیت ها و اعمالشان تصمیم بگیرد. داستان کاملاً رئالیستی است و گاه حتی به خاطره نویسی نزدیک می شود. اما همین زاویه دید باعث شده تک گویی های درونی و بیرونی، روند داستان را به پیش ببرد و نویسنده حتی آن چه را در ذهن شخصیت های داستان می گذرد، به خواننده منتقل کند.

مثلاً دیده بان راوی داستان پس از این که همراه پرویز با مهندس روبه رو می شود و پرویز او را مشتری نقد خطاب می کند، نگاهی به او می اندازد و در همان لحظه این جمله از ذهنش می گذرد:

«پرویز خنگ. با این رفیق خل و چلش به من می گه مشتری نقد!» (احمدزاده: ۳۷)

این جمله در واقع در فکر راوی یا همان نوجوان دیده بان که قهرمان داستان هم هست شکل می گیرد و از ذهن او می گذرد، اما نویسنده آن را به ما منتقل می کند. هنگام دیدار با سرگرد فرمانده توپخانه نیز که به قول راوی سرگردی خشک و جدی است، پیش خودش در حالی که انگار با خودش حرف می زند، می گوید: «از لحن آمرانه اش عصبانی شدم». (همان: ۴۰)

نویسنده در این اثر اغلب به بیان شک و تردیدها در دل نوجوانی می پردازد که بین مهره بودن یا نبودن خود در جنگ، در تردید است. به خصوص پس از اظهارات مهندسی که به ظاهر خل و چل به نظر می رسد.

#### **۴. داستان گنجشک‌ها بهشت را می فهمند**

در فصل اول این کتاب، دانیال دلفام، راوی داستان است. در حال حاضر، او بزرگ شده و راوی ماجراهای دوستی است که اروند، جنازه اش را پس از سال ها بازگردانده است.

در فصل دوم، هانیا در حضور دانیال و آقای فریور زندگی و چگونه آشنا شدنش با آعلیجان را شرح می دهد.



زاویه دید به کار رفته در این داستان راوی اول شخص است. در واقع این داستان از زبان افراد بسیاری توصیف می شود. اما این شخصیت پایدار دانیال دلفام است که از یک زاویه دید مشخص به حوادث می نگرد. حتی خود نویسنده نیز در فصل اول داستان در ابتدا این گونه می پندارد:

« من ام فقط که حرف می زنم می نویسم. مهم نیست از زبان کی. یا با اسم چی. مهم این است که راوی اصلی/مکمل فقط من ام»

این سخن در ابتدا تکلیف خواننده را با نویسنده روشن می کند که راوی اصلی دانیال دلفام است. همان شخصیت پایدار در داستان های بنی عامری. تک گویی درونی در این داستان ممکن است به گونه ای پیچیده به نظر برسد؛ زیرا افراد بسیاری در ذهن قهرمان داستان شروع به یادآوری خاطرات می کنند؛ اما بعد از چندبار خواندن رمان متوجه خواهیم شد که همه این گفت و گوها از ذهن دلفام می گذرد و اتفاق می افتد اما نویسنده مدام در ذهن خود به عقب باز می گردد و یا در میان خاطره ای دیگر گریز می زند؛ به داستانی که مخاطب از آن بی خبر است؛ به همین دلیل خواننده آن را باید در ذهن خود نگاه دارد تا زمانی که دلفام دوباره در جایی دیگر به واگویی آن خاطره پردازد.

## ۵. شیار ۱۴۳

این رمان که بر اساس یک واقعه جنگی مستند نوشته شده، داستان ۱۳ تن از دانش آموزان نوجوان ساکن شهرستان بیجار در استان کردستان است که تصمیم می گیرند با هم به جبهه بروند، اما اطرافیان، خصوصاً اهل خانواده به شدت با این امر مخالف اند. این گروه که عزمشان را برای رفتن جزم کرده اند، به هر شکل ممکن رضایت آنان را فراهم می آورند و بعد از گذراندن دوران آموزشی در یزد عازم جبهه می شوند. در شیار ۱۴۳، داستان با زاویه دید دانای کل آغاز می شود. اما به تدریج و با گسترش داستان رفته رفته داستان از زاویه دید دانای کل خارج شده به شیوه حدیث نفس که یکی از شیوه های ارائه تک گویی است، تبدیل می شود. در فصول پایانی داستان چندین بار این تغییر زاویه دید و شیوه روایت که تأثیر زیادی نیز در پیشبرد داستان و پردازش شخصیت های داستان دارد، رخ می دهد.

ص: ۱۲۱

پیشتر راجع به حدیث نفس توضیحاتی ارائه داده ایم. حدیث نفس یا خود‌گویی یا حرف زدن با خود، آن است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده یا تماشاچی از نیت و مقاصد او باخبر شود و بدین طریق اطلاعاتی در مورد شخصیت نمایشنامه یا داستان به خواننده داده می‌شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت، به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌شود. کاربرد حدیث نفس بیشتر در نمایشنامه است، از حدیث نفس در سینما هم بسیار بهره می‌گیرند.

یکی از تفاوت‌های حدیث نفس با تک‌گویی درونی آن است که در حدیث نفس شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند، در حالی که در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد.

در این داستان ما از طریق تک‌گویی‌ها نظیر خود‌گویی‌های نعمت‌ا... است که از اوضاع و احوال اردوگاه آگاهی پیدا می‌کنیم و متوجه می‌شویم که اسرا در اردوگاه تحت چه شرایط سختی قرار داشته‌اند.

«نویسندگانی که با جریان سیال ذهن سروکار دارند، حدیث نفس را شیوه مؤثری برای ارائه محتوا و روندهای ذهنی شخصیت‌هایشان یافته‌اند. همچنین در حدیث نفس خصوصیت‌های روانی راوی نیز بر مخاطب آشکار می‌شود.» (داد، ۱۳۸۲:

۱۹۵)

## ۶. رمان هلال پنهان

در واقع شیوه روایت رمان، شیوه داستان در داستان است. داستان در ابتدا با زاویه دید دانای کل آغاز می‌شود. ولی نکته همین جاست که راوی در همین دانای کل باقی نمی‌ماند، بلکه صدای راوی در بخش‌های دیگر داستان، به افراد دیگری منتقل می‌شود. گاه یونس بشیران، گاه ابراهیم یارزاولی و گاه عمو ریحان. در جاهایی از داستان راوی به کلی کنار می‌رود و این شخصیت‌ها هستند که روایت داستان را برعهده می‌گیرند و این بدان معناست که کانون روایت متنوع است. در صفحه ۲۱ داستان، بازاری‌ها روایت را برعهده می‌گیرند:

«یک سروان با نام و نشان ابراهیم یارزاولی، فرمانده گروهان چهارم از گردان سی و چهار بلال حبشی، ما آقایان را به سنگر فرماندهی گردان دعوت می‌کند. فرمانده گردان حضور ندارد و سنگر پاکیزه و خلوت است.»

ص: ۱۲۲

در چند صفحه بعد روایت داستان را ابراهیم یارزاولی برعهده می‌گیرد. در جایی دیگر داستان با تک‌گویی درونی روایت می‌شود. شخصیت داستان با خود صحبت می‌کند، بدون این که مخاطبی داشته باشد و ما این نوع روایت را وقتی شاهدیم که زن سرتاپا مشکی در زیر آب وقتی برای فرزند شهیدش شروه می‌خواند:

«زن سیاهپوش شب‌ها و روزها کف رودخانه می‌نشیند و آسوده از گلوله باران، پسرکش را در آغوش می‌گیرد و برای او و برای دل خودش شروه بندری و از این جور شعرها می‌خواند.»

گاهی زاویه دید داستان به تک‌گویی نمایشی بدل می‌شود. خصوصاً توسط مسیح بروشکی:

«زیر باران ایستاده‌ام و به تصویر روشن تو نگاه می‌کنم. با آن قامت پهلوان آسا چه فروتن و مظلوم در میان حلقه‌ای از میخک گل سرخ...»

تک‌گویی درونی و تک‌گویی نمایشی در این داستان با دیگر گونه‌های زاویه دید چون دانای کل و گاهی حدیث نفس باهم درآمیخته شده است و همین موضوع سبب شده است تا کانون روایتی لایه لایه پیش بیاید و این نکته سبب دشوارخوان بودن این رمان شده است. نکته جالب اینجاست که در بعضی از رمان‌های مشهور که شبیه این رمان از زاویه دیدهای چندگانه استفاده کرده‌اند، تغییر زاویه دید را در هر صفحه یا هر پاراگراف به نوعی مشخص کرده‌اند؛ مثلاً در رمان‌های لاتین هنگامی که زاویه دید تغییر می‌یابد از حروف بزرگ در سطر اول استفاده می‌شود یا این که تغییر زاویه دید را با گذاشتن علامتی چون ستاره یا مربع مشخص می‌کنند، اما در این داستان هیچ‌گونه مشخصاتی برای تغییر زاویه دید از دانای کل به تک‌گویی درونی یا از تک‌گویی درونی به نمایشی و غیره وجود ندارد و همین عامل سبب می‌شود که خواننده پس از خواندن اولین صفحات رمان را کنار گذاشته و از خواندن منصرف می‌شود.

## ب) داستان‌های با راوی دانای کل

### اشاره

دو داستان کوتاه (کسی که آمدنی است و عشق چه رنگی است، از مجموعه داستانی ضریح چشم‌های تو)

اولین داستان از این مجموعه، داستان کوتاهی است با عنوان «کسی که آمدنی است». بررسی‌ها نشان داد که این داستان با زاویه دید دانای کل نوشته شده است؛ به نظر می‌رسد دلیل شجاعی برای انتخاب این زاویه دید در داستان کسی که آمدنی است ورود هر چه بیشتر وی به حالات روحی سعید، قهرمان داستان، است که محصول

ترکیب ترس فرمانده و اطمینان خاطر حاکم بر قلب سعید شکل گرفته است، قهرمانی که در نهایت به شهادت می رسد. این در هم تنیدگی داستان را برای خواننده باورپذیرتر جلوه می دهد. و نیز در داستان «عشق چه رنگی است؟» با انتخاب این زاویه دید می خواهد تضاد بین نفس لوامه و نفس اماره را هر چه بهتر نشان دهد، که در نهایت به پیروزی نفس لوامه و راه یافتن به سرزمین و دریای بیکران عشق الهی می انجامد.

## ۷. رمان پل معلق

رمان از زبان سوم شخص و دانای کل بیان می شود. نویسنده در این داستان از زاویه دید دانای کل استفاده کرده است تا احساسات و افکار و تمام ذهنیات و منویات قهرمان داستان و سایر شخصیت ها را بهتر بیان کند و آنها را هر چه بهتر برای خواننده تشریح کند. این زاویه دید به نویسنده آزادی عمل داده و به او اجازه می دهد تا درباره همه مکنونات ذهنی و زوایای پنهان شخصیت های داستان و همچنین فضای حاکم بر داستان برای خواننده اظهار نظر کند. از سوی دیگر در این داستان اولویت با تعلیق است. در پل معلق شخصیت، عنصر محوری رمان است. پس ما در این داستان با شیوه های تک گویی رو در رو نیستیم.

رمان پل معلق روایتی است از زندگی سرباز جوانی که در گوشه ای پرت از این سرزمین؛ به مرور خاطرات تلخ گذشته نشسته است. او به آخر خط رسیده است و دیگر نه حال نوشتن دارد و نه هوای ماندن.

البته نباید فراموش کرد در جاهایی که نویسنده داستان را از طریق گفت و گو و یا بیان آن چه در فکر قهرمان داستان می گذرد پیش می برد، تک گویی هایی به چشم می خورد؛ به طوری که گاهی نوعی تک گویی درونی را از زبان قهرمان داستان بیان می کند و گاهی آن چه را در فکر قهرمان داستان می گذرد به ما منتقل می کند. همین موجب انتقاد برخی منتقدان در مورد شیوه بایرامی در این کتاب شده بود. زیرا تا صفحه ۴۰ گفت و گویی وجود ندارد؛ اما از آنجا به بعد گفت و گوها شروع می شود.

## ۸. رمان نه آبی نه خاکی

ص: ۱۲۴

این رمان خاطره نویسی از جنگ است که به دور از شعارزدگی و با هنر زیبای داستان نویسی به قلم علی موذنی به نگارش درآمده است. نه آبی نه خاکی حال و روز مردم شهر و دور از جنگ را در کنار حال و روز رزمنده‌ها در خطوط مقدم جبهه با زبانی ساده و روان روایت می‌کند. توانایی توصیف نویسنده در لحظات تنهایی انسان و خلوت و راز و نیاز با معشوق ازلی و معشوق زمینی و درآمیزی احساسات عاطفی و معنوی و در نهایت زیرپا گذاشتن تمام احساسات دنیوی و غلبه اشتیاق شهادت بر تمام احساسات ستودنی است. این کتاب یک داستان پیوسته نیست و ما در آن به کرات شاهد صفحات سفیدی در این کتاب هستیم که تنها چند خط در آن نوشته شده اما به شدت مخاطب را جذب می‌کند؛ به گونه‌ای که خواننده دوست ندارد تا آخرین صفحه کتاب آن را زمین بگذارد. رمان به شیوه تک‌گویی روایت می‌شود و در تقسیم‌بندی‌های جزئی‌تر در ردیف تک‌گویی درونی مستقیم روشن قرار می‌گیرد. لحن ساده و صمیمی و روان این کتاب بر جذابیت آن افزوده است و انتخاب این زاویه دید برای روایت نشان از هنر نویسنده برای بیان آن چه در کنه وجود رزمنده است را به وضوح نشان می‌دهد که شاید اگر به جز این زاویه دید، از انواع دیگر زاویه دید برای روایت استفاده می‌شد، کتاب جذابیت کنونی را نداشت.

علت انتخاب انواع تک‌گویی از سوی نویسندگان داستان‌ها

با توجه به ویژگی‌هایی که در طول این تحقیق و بخش اول بررسی داده‌ها آوردیم، می‌توان گفت علی‌رغم این که بیشتر منتقدان بر این باورند که انتخاب دید زاویه دید سوم شخص برای بیان داستان مناسب‌تر است و در این شیوه نویسنده بهتر می‌تواند منویات قهرمانان داستان خود را بیان کند؛ بیشتر نویسندگان داستان‌های نمونه ما، داستان‌های خود را از زاویه دید اول شخص و در قالب انواع تک‌گویی روایت کرده‌اند. یعنی از ۷ داستان کوتاه و ۷ داستان بلند، تنها ۲ داستان کوتاه (کسی که آمدنی است و عشق چه رنگی است، از مجموعه داستانی ضریح چشم‌های تو) و یک داستان بلند (پل معلق) از زاویه دید سوم شخص روایت شده است و ۵ داستان کوتاه و ۶ داستان بلند دیگر یا مستقیماً از زاویه دید اول شخص روایت شده‌اند، یا وجه غالب روایت اول شخص است. در بخش بعدی بر اساس آمار انواع تک‌گویی در این داستان‌ها را بررسی خواهیم کرد.

یکی از دلایل این امر این است که اغلب نویسندگان داستان‌ها، خاطرات خود و دیگران را به رمان یا داستان کوتاه تبدیل کرده‌اند، چنان‌که در برخی داستان‌ها حتی شیوه کار خیلی‌ها به خاطره نویسی نزدیک می‌شود. لذا خود به خود زاویه دید اول شخص را برگزیده‌اند و این زاویه دید نیازمند بیان وقایع داستان به یکی از شیوه‌های تک‌گویی نظیر: درونی، بیرونی و نمایشی است.

نتیجه آمار انواع زاویه دید و تک‌گویی در داستان‌ها

پس از بررسی این داستان‌های کوتاه و بلند، از لحاظ زاویه دید داستان و تک‌گویی این آمار به دست آمد:

- از مجموع هفت داستان کوتاه، دو داستان اول مجموعه یعنی: «کسی که آمدنی است و عشق چه رنگی است» با زاویه دید دانای کل نوشته شده است.

- از میان هفت داستان بلند دیگر، رمان «پل معلق» از زاویه دید دانای کل و سوم شخص روایت شده است.

- رمان «شیار» ۱۴۳ نیز با زاویه دید دانای کل آغاز می‌شود، لیکن در ادامه به تدریج و با گسترش داستان، ماجرا از زاویه دید دانای کل خارج شده به شیوه حدیث نفس که یکی از شیوه‌های ارائه تک‌گویی است، تبدیل می‌شود. لذا ما آن را در بخش مربوط به تک‌گویی‌ها بررسی کردیم؛ زیرا هدف اصلی ما در این تحقیق بررسی تک‌گویی‌ها بوده است و در مورد هر داستان، وجه غالب آن را در نظر داشته‌ایم.

- در «هلال پنهان» نیز در واقع شیوه روایت رمان، شیوه داستان در داستان است. داستان در ابتدا با زاویه دید دانای کل آغاز می‌شود، ولی راوی در همین دانای کل باقی نمی‌ماند؛ بلکه صدای راوی در بخش‌های دیگر داستان، به افراد دیگری منتقل می‌شود. گاه یونس بشیران، گاه ابراهیم یارزاولی و گاه عموریجان. در جاهایی از داستان راوی به کلی کنار می‌رود و این شخصیت‌ها هستند که روایت داستان را برعهده می‌گیرند. در جایی داستان با تک‌گویی درونی روایت می‌شود و گاهی زاویه دید داستان به تک‌گویی نمایشی بدل می‌شود و این بدان معناست که کانون روایت متنوع است.

- سه داستان کوتاه دیگر از این مجموعه ضریح چشم‌های تو با عنوان‌های: (مرا به نام تو می‌خوانند، دیدار معشوق و راه خانه کجاست؟) با زاویه دید تک‌گویی نمایشی نوشته شده‌اند.

- داستان «تویی که نمی شناختم» از مجموعه داستان های کوتاه کتابی با همین نام، از شیوه های تک گویی درونی و نمایشی استفاده شده است.

- سه رمان دیگر مورد بررسی در این تحقیق یعنی: رمان کودکی های زمین، رمان شطرنج با ماشین قیامت و گنجشک ها بهتر می فهمند، از زاویه دید اول شخص و به شیوه تک گویی درونی و بیرونی نگارش یافته اند.

- رمان نه آبی نه خاکی با هفت رمان دیگر یک تفاوت اساسی دارد و آن فرم خاطره نویسی این کتاب است که آن را از سایر رمان های این پژوهش متمایز کرده است. تمامی این داستان به شیوه تک گویی درونی نگارش یافته و به دلیل این که اول شخص خود در مقام راوی تمام ذهنیت ها و عواطف و تجربیات خود را با نقل قول مستقیم روایت می کند این تک گویی را در طبقه بندی مستقیم روشن قرار می دهد.

از لحاظ انواع تک گویی در داستان ها نیز بر اساس تجزیه و تحلیل داده ها، نتایج زیر به دست آمده است:

- تک گویی درونی و بیرونی: ضریح چشمان تو، کودکی های زمین، شطرنج با ماشین قیامت، گنجشک ها بهشت را می فهمند، هلال پنهان.

- تک گویی نمایشی: سه داستان کوتاه: مرا به نام تو می خوانند، دیدار معشوق و راه خانه کجاست.

- حدیث نفس: رمان شیار ۱۴۳.

- تک گویی درونی و نمایشی: داستان کوتاه تویی که نمی شناختم.

- تک گویی درونی مستقیم روشن: رمان نه آبی نه خاکی.

نتایج کلی حاصل از تحقیق

- به دلیل این که نویسنده از زاویه دید اول شخص بهتر می تواند احساسات شخصیت های داستان و ... و مسائل درونی و درون کاوی شخصیت ها را منتقل کند، همچنین به دلیل این که اغلب داستان ها بر اساس خاطرات رزمندگان و افرادی که به نوعی با جنگ درگیر بوده اند تنظیم شده، در مجموع در ده داستان از شیوه تک گویی استفاده شده است.

- در ضریح چشم‌های تو از هفت داستان کوتاه پنج داستان از زاویه دید اول شخص و با استفاده از شیوه‌های مختلف تک... گویی نوشته شده است و فقط دو داستان کوتاه: کسی که آمدنی است و عشق چه رنگی است؟ از زاویه دید سوم شخص نوشته شده است.

- از هفت رمان (داستان بلند) مورد بررسی نیز پنج داستان از زاویه دید اول شخص و با استفاده از انواع تک‌گویی نظیر: تک... گویی درونی و انواع آن، نمایشی و حدیث نفس روایت شده است.

- از هفت داستان بلند مورد بررسی در این تحقیق تنها یک رمان، یعنی رمان پل معلق با زاویه دید سوم شخص نوشته شده است.

- در تمام داستان‌ها چه آن‌ها که از زاویه دید اول شخص نوشته شده و چه داستان‌هایی که از زاویه دید سوم شخص نوشته شده، انواعی از تک‌گویی وجود دارد؛ زیرا حتی در دو داستان کوتاه و رمان پل معلق هم که از زاویه دید سوم شخص نگاشته شده است نیز نویسندگان در بخش‌هایی که می‌خواهد داستان را از طریق گفت و گو پیش ببرد یا آن جا که می‌خواهد از ضمیر پنهان قهرمانان و شخصیت‌های داستان پرده بردارد؛ به ناچار از انواع تک‌گویی استفاده کرده است.

- نتیجه کلی این که انواع تک‌گویی در داستان‌های دفاع مقدسی که در کتاب حاضر مورد بررسی قرار گرفته‌اند، رکن اصلی و شیوه اساسی داستان بوده است و نویسندگان از انواع تک‌گویی برای پیشبرد روند داستان استفاده کرده‌اند.

و تمام این موارد را می‌توان به صورت خلاصه و رسا، در جدول زیر را ارائه نمود:

تک‌گویی درونی

تک‌گویی نمایشی

حدیث نفس

دانای کل

شیوه‌های ترکیبی

-ضریح چشم‌های

تو

-مرا به نام تو می‌خوانند

-دیدار معشوق



-راه خانه کجاست؟

-تویی که نمی شناختمت

-کودکی های زمین

-شطرنج با ماشین قیامت

-گنجشک ها بهشت را می فهمند

شمار ۱۴۳

-هلال پنهان

- نه آبی نه خاکی

-تویی که نمی شناختمت

-هلال پنهان

شمار ۱۴۳

-کسی که آمدنی است

-عشق چه رنگی است؟

-شمار ۱۴۳

-هلال پنهان

-پل معلق

-تویی که نمی شناختمت

-شمار ۱۴۳

-پل معلق

-شطرنج با ماشین قیامت

-هلال پنهان

ص: ۱۲۸

-ضریح چشم های

تو

-مرا به نام تو می خوانند

-دیدار معشوق

-راه خانه کجاست؟

-تویی که نمی شناختم

-کودکی های زمین

-شطرنج با ماشین قیامت

-گنجشک ها بهشت را می فهمند

شیار ۱۴۳

-هلال پنهان

- نه آبی نه خاکی

-تویی که نمی شناختم

-هلال پنهان

شیار ۱۴۳

-کسی که آمدنی است

-عشق چه رنگی است؟

شیار ۱۴۳

-هلال پنهان

-پل معلق

-تویی که نمی شناختم

-شماره ۱۴۳

-پل معلق

-شطرنج با ماشین قیامت

-هلال پنهان

با نگاهی گذرا به جدول فوق، مشخص می شود که غالب شیوه روایت حدیث به صورت تک گویی درونی است. در واقع برخی از نویسندگان حوزه ادبیات پایداری به ویژه نویسندگانی که آثارشان را در دوره سوم داستان نویسی جنگ پدید آورده اند، آگاهانه از این شیوه روایی در نگارش داستان هایشان بهره برده اند. برخی از نویسندگان به سبب آشنایی با حوزه نمایش و تئاتر و سینما، شیوه تک گویی نمایشی را نیز به کار گرفته اند و در برخی دیگر صرفاً از شیوه تک گویی درونی استفاده شده است. در مجموع به نظر می رسد در داستان هایی که با سبک و شیوه روایت مدرن پدید آمده اند، این شیوه از روایت، جایگاه خاص و برجسته ای داشته باشد.

تک گویی به انواع مستقیم و غیرمستقیم و مبهم و آشکار بودن آن -البته با عنایت به بحث پیرامون این آثار هشت گانه دفاع مقدس- جایگاه والایی را به خود اختصاص داده است؛ زیرا نویسنده اکثر این داستان ها به نوعی به این نتیجه نائل شده اند که خواننده داستان در شیوه تک گویی چه بخواند و چه نخواهد همراه با داستان بوده و خود، به عنوان عضوی مؤثر از داستان، تمام حوادث آن را یکی پس از دیگری دنبال می کند؛ به عبارت دیگر، خواننده، داستان را زندگی می کند و این همان نقطه زیبا و دلنشین در چنین داستان هایی است. زیستن خواننده در لحظه لحظه حوادث و رویدادهای داستان. از این روی این شیوه روایت، یعنی تک گویی از جایگاه و رتبه برتر و والایی، هم از نظر ادبی و هم از نظر خواننده برخوردار است.

ص: ۱۲۹

داستان هایی که از تک گویی بهره برده اند، روایتی شیرین و دلچسب و رسا را در درون خویش نهفته اند و اگر در جدول مربوطه به دقت نگریسته شود، مشخص خواهد شد که نویسنده نیز رغبت بیشتری به این نوع از روایت حدیث دارد و داستان هایی که از این شیوه برخوردارند؛ به عنوان یک کلّ منسجم و هماهنگ شناخته می شوند که خواننده را به سوی ابهام و پیچیدگی سوق نمی دهند.

به طور کلی و به عنوان نتیجه نهایی در خصوص تک گویی و انواع و اقسام آن در روایات هشتگانه، می توان اظهار داشت که داستان هایی که از درونمایه تک گویی درونی و نمایشی برخوردارند، ملموس تر، باورپذیرتر و در نفس خواننده اثرگذارتر هستند. علاوه بر این، طریقه کتابت این روش روایی در نظر نویسنده سلیس تر و در همراه سازی خواننده با وی، مؤثرتر است.

از آنجایی که محیطی که این داستان ها در آن اتفاق می افتند محیطی مقدّس به نام جبهه جنگ با دشمنی است که خاک پاک کشور عزیزمان ایران را مورد تجاوز خویش قرار داده است؛ شرایط حاکم بر داستان و خون های مقدسی که بر زمین می ریزد، اقتضا می کند که فضای روایتی احادیث نیز به صورت تک گویی باشد تا بتواند تقدس جبهه و جنگ و فرهنگ شهادت را با زبانی سلیس و زیبا و رسا به نسل های فعلی و آینده کشور انتقال دهد. و جز این نیست که تنها این شیوه از روایت حدیث می تواند پاسخگوی مطالبات آیندگان در خصوص حفظ فرهنگ جبهه و جنگ و شهادت باشد.

الف) کتاب های فارسی

- ۱- آبرامز، م، (۱۳۸۴) فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، مترجم سعید سبزیان، تهران،
- ۲- آژند، یعقوب، (۱۳۷۳) کتاب شناسی ادبیات داستانی ایران، چاپ اول، انتشارات آرمین، تهران
- ۳- آبیاری، نرگس، (۱۳۸۵) شیار ۱۴۳، انتشارات امیر کبیر، تهران
- ۴- آلوت، میریام، (۱۳۷۱) رمان به روایت رمان نویسان، مترجم علی محمد حق شناس، نشر مرکز، تهران
- ۵- اخوت، احمد، (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، انتشارات فردا، اصفهان
- ۶- ارسطو، (۱۳۳۷) هنر شاعری، ترجمه فتح الله مجتبیایی، نشر اندیشه، تهران
- ۷- انوشه، حسن، (۱۳۸۱) فرهنگنامه ادب پارسی، جلد دوم، چاپ دوم، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران
- ۸- ایدل، له اون، (۱۳۶۷) قصه روان شناختی نو، مترجم دکتر ناهید سرمد، نشر شباویز، تهران
- ۹- بایرامی، محمدرضا، (۱۳۴۴) پل معلق، چاپ یازدهم، نشر افق، تهران
- ۱۰- بنی عامری، حسن، (۱۳۴۶) گنجشک ها بهشت را می فهمند، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر، تهران
- ۱۱- بورونوف، رولان. (۱۳۸۷) جهان رمان، ترجمه نازیلا خلخالی، نشر مرکز، تهران
- ۱۲- بارونیان، حسن، (۱۳۸۷) شخصیت پردازی در داستان های کوتاه دفاع مقدس، نشر بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس، تهران
- ۱۳- بیات، حسین، (۱۳۳۶) داستان نویسی جریان سیال ذهن، چاپ دوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران

- ۱۴- پارسی نژاد، کامران، (۱۳۷۸) ساختار و عناصر داستان، حوزه هنری، تهران
- ۱۵- -----، (۱۳۸۴) جنگی داشتیم و داستانی داشتیم، انتشارات صریر، تهران
- ۱۶- جلیلی، لیلا، (۱۳۹۲) ظرفیت‌های نمایشی خاطرات مکتوب دفاع مقدس، نشر صاعقه، تهران
- ۱۷- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، (۱۳۲۰)، دیوان اشعار، به کوشش محمد قزوینی، زوار، تهران
- ۱۸- حنیف، محمد، (۱۳۸۴) قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، انتشارات سروش، تهران
- ۱۹- -----، (۱۳۷۲) مراحل خلق داستان، حوزه هنری، تهران
- ۲۰- -----، (۱۳۷۹) راز و رمزهای داستان نویسی، انتشارات مدرسه، تهران
- ۲۱- -----، (۱۳۸۶) جنگ از سه دیدگاه: نقد و بررسی بیست رمان و داستان بلند جنگ، انتشارات صریر، تهران
- ۲۲- خادمی کولایی، مهدی، (۱۳۹۱) فرهنگ داستان نویسان دفاع مقدس، انتشارات شاهد مرکز، تهران
- ۲۳- خانیان، جمشید، (۱۳۸۹) کودکی‌های زمین، انتشارات امیرکبیر، تهران
- ۲۴- داد، سیما، (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ دوم، انتشارات مروارید، تهران
- ۲۵- رضایی، عربعلی، (۱۳۸۲) واژگان توصیفی ادبیات. انتشارات فرهنگ معاصر، تهران
- ۲۶- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۱) ادبیات معاصر نثر، نشر روزگار، تهران
- ۲۷- رهگذر، رضا، (۱۳۷۰) نیم‌نگاهی به هشت سال قصه جنگ، حوزه هنری، تهران
- ۲۸- زینلی، مهناز، (۱۳۹۳) تک‌گویی و تک‌صدایی در درام ایرانی از مشروطه تا امروز، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- ۲۹- سید حسینی، رضا، (۱۳۸۱) مکتب‌های ادبی. چاپ دوازدهم، انتشارات نگاه، تهران

- ۳۰- شجاعی، سید مهدی، (۱۳۹۲) ضریح چشم های تو، چاپ نهم، کتاب نیستان، تهران
- ۳۱- شیرزادی، علی اصغر، (۱۳۸۴) هلال پنهان، چاپ سوم، انتشارات افق، تهران
- ۳۲- عزیزی، محمد، (۱۳۷۵) شکوفه های اندیشه، انتشارات آفرینش، تهران
- ۳۳- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۹) شاهنامه فردوسی بر اساس چاپ مسکو، کتاب آبان، تهران
- ۳۴- فلکی، محمود، (۱۳۸۲) روایت داستان، انتشارات بازتاب نگار، تهران
- ۳۵- کادن، جی، (۱۳۹۲) فرهنگ اصطلاحات و نظریه های ادبی، به انتخاب منصوره تدینی، نشر خجسته، تهران
- ۳۶- کمری، علی رضا، (۱۳۸۳) با یاد خاطره، جلد ۱، انتشارات سوره مهر، تهران
- ۳۷- کوثری، مسعود، (۱۳۷۹) تأملاتی در جامعه شناسی ادبیات، مرکز بازشناسی اسلام و ایران، تهران
- ۳۸- کوندرا، میلان، (۱۳۶۸) هنر رمان، ترجمه پرویز همایون پور، چاپ دوم، انتشارات گفتار، تهران
- ۳۹- گلشیری، هوشنگ، (۱۳۷۸) شازده احتجاب، انتشارات نیلوفر، تهران
- ۴۰- -----، (۱۳۶۴) معصوم دوم، انتشارات کتاب تهران، تهران
- ۴۱- فروغی، محمدقاسم. امیرخوانی، مسعود (۱۳۶۸) گامی در راه علمی شدن خاطره نویسی، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس، تهران
- ۴۲- مارتین، والاس، (۱۳۸۲) نظریه های روایت، ترجمه محمد شهباء، انتشارات هرمس، تهران
- ۴۳- مقدادی، بهرام، (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، انتشارات فکر روز، تهران
- ۴۴- مؤذنی، بهرام، (۱۳۸۹) نه آبی نه خاکی، چاپ ششم، انتشارات سوره مهر، تهران
- ۴۵- میر صادقی، جمال، (۱۳۸۸) عناصر داستان، چاپ دوم، نشر سخن، تهران
- ۴۶- -----، (۱۳۶۶) ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان، چاپ دوم، انتشارات ماهور، تهران



۴۷-----، (۱۳۷۲) جهان داستان، انتشارات نارون، تهران

۴۸-----، (۱۳۷۵) داستان و ادبیات، انتشارات نگاه، تهران

۴۹-----، (۱۳۶۸) داستان های نو، چاپ دوم، انتشارات شباهنگ، تهران

۵۰-----؛ و میرصادقی، میمنت (ذوالقدر)، (۱۳۷۷) واژه نامه هنر داستان نویسی، انتشارات مهناز، تهران

۵۱-نیکوبخت، الهام، (۱۳۸۹) گذر از تک گویی درونی به جریان سیال ذهن.

۵۲-ولک، رنه، و وران، آوستن، (۱۳۷۳) نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، انتشارات سپهر، تهران

### (ب) منابع لاتین

Bowling, Lawrence Edward. (۱۹۵۰) "what is the stream of consciousness – ۱  
technique?" PMLA, vol.۶۵, no. ۴. Pp. ۳۳۳- ۳۴۵

Chatman, Seymour. (۱۹۷۸). Story and Discourse: Narrative structure in fiction and – ۲  
film. Ithaca and London: Cornell university press

Cohn, Dorrit. (۱۹۹۶). Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style. Comparative – ۳  
literature, Vol.۱۸, No.۲ (spring, ۱۹۶۶), pp. ۹۷-۱۱۲

Humphrey, Robert K. (۱۹۵۴). "Stream of consciousness in the Modern Novel". – ۴  
Berkeley

O,Neill, Samuel J. (۱۹۶۸). "Interior monologue in Al filodel Ague". Hispania, Vol. ۵۱, – ۵  
No.۳ (sep, ۱۹۶۸), pp. ۴۴۷- ۴۵۶

.Prince, Gerald. (۲۰۰۳). A Dictionary of Narratology. Lincoln: U of Nebraska – ۶

Struv, Gleb. (۱۹۵۴). " Monologue In terieur: the Origins of the formula and the first – ۷  
statement of Its possibilities". PMLA, Vol.۶۹, No.۵ (Dec., ۱۹۵۴), pp. ۱۱۰۱-۱۱۱۱

- ۱- اسفندیاری، مهسا. (۱۳۹۱). «انواع تک گویی در منظومه‌های عطار». سال ۱۵ شماره ۳۲، پاییز و زمستان، صص ۱۲۹-۱۴۴.
- ۲- بیات، حسین. (۱۳۹۴). «خطاهای رایج در شناخت شیوه جریان سیال ذهن (نقد هجده مقاله علمی-پژوهشی)». شماره ۳۰، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، صص ۲۰۹-۲۳۳.
- ۳- پاینده، حسین، (۱۳۷۳) شخصیت پردازی در داستان کوتاه، سال دوم، شماره ۱۸، ماهنامه ادبیات داستانی.
- ۴- پرستش، شهرام. جان نثاری، عباس (۱۳۹۰) روایت جنگ ایران و عراق در رمان، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره چهارم، شماره ۲، صص ۲۱-۵۶.
- ۵- جلالی پندری، یدالله. (۱۳۷۸). «گفت و گو و توصیف در حکایت‌های اسرار التوحید». شماره ۲۸، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، صص ۳۸-۴۳.
- ۶- حرّی، ابوالفضل. (۱۳۹۰). «وجوه بازنمایی گفتمان روایی جریان سیال ذهن و تک گویی درونی». شماره ۶۱، پژوهش ادبیات معاصر جهان (علمی-پژوهشی)، صص ۲۵-۴۰.
- ۷- رضی، احمد. (۱۳۹۰). «تحلیل عناصر داستانی در رمان شطرنج با ماشین قیامت». سال دوم، شماره چهارم، نشریه ادبیات پایداری، صص ۲۰۳-۲۳۱.
- ۸- زینی وند، تورج. (۱۳۹۱). «بررسی کارکرد راوی اول شخص در امر روایتگری رمان دا». شماره اول، فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، صص ۵۸-۶۸.
- ۹- سرشار، محمدرضا. (۱۳۹۲). «نقد رمان پل معلق/ پلی از جنس تردید». سایت محفل داستان به آدرس اینترنتی WWW.Mahfeledastan.blogfa.com
- ۱۰- سیاحیان، سجاد. (۱۳۸۷). «نقدی بر رمان شطرنج با ماشین قیامت». سایت اینترنتی همراهی، نشریه تخصصی داستان.
- ۱۱- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). «تحلیل نقش زاویه دید در گفتمان با تحلیلی از داستان (بیرون رانده) اثر بکت». شماره ۲، پژوهش های ادب و زبان فرانسه، صص ۳۱-۴۷.

۱۲- شهبازی، عبدالله، (۱۳۸۳) خاطره نویسی سنت غربی نیست، دوهفته نامه خاطره امروز، شماره ۱، صفحه ۳۶.

۱۳- شیشه گران، پرویز. (۱۳۸۶). «هلال پنهان». سایت اینترنتی کتاب نیوز به نشانی [www.Ketabnews.com](http://www.Ketabnews.com)

۱۴- صدیقی، علی رضا. (۱۳۸۷). «ناهمخوانی نظریه و نوشتار». شماره دهم، دو فصلنامه علمی-پژوهشی (پژوهش زبان و ادبیات فارسی)، صص ۱۹۵-۲۱۶.

۱۵- کوپا، فاطمه. (۱۳۸۹). «بن مایه‌های نمادین و شگردهای روایی در رمان ارمیا از سری داستان های دفاع مقدس». پاییز ۸۹ و بهار ۹۰، علمی-پژوهشی، شماره ۳ و ۴، صص ۴۷۹-۵۰۴.

۱۶- گودرزی لمراسکی، حسن و یوسفی آملی، حسین (۱۳۹۲). «بررسی شیوه‌های به کارگیری واگویه درونی در پیشبرد روایت رمان «حمار الحکیم» اثر توفیق الحکیم». زمستان ۹۲، مجله علمی-پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۹. صص ۱۳-۱۴.

۱۷- مرتجی، مریم. (۱۳۸۸). «شطرنج با ماشین قیامت». سایت اینترنتی کتاب نیوز به نشانی [www.Ketabnews.com](http://www.Ketabnews.com)

۱۸- نیکوبخت، الهام. (۱۳۸۹). «رؤیای خیس، گذر از تک گویی به جریان سیال ذهن». شماره ۱۵۷، کتاب ماه ادبیات، صص ۱۸-۲۱.

ص: ۱۳۶

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند؟

سوره زمر / ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ. ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفاً علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب «مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱. بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)
۲. تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی
۳. جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه، تبلت ها، رایانه ها و ...
۴. سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو
۵. گسترش فرهنگ عمومی مطالعه
۶. زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱. عمل بر مبنای مجوز های قانونی
۲. ارتباط با مراکز هم سو
۳. پرهیز از موازی کاری

۴. صرفا ارائه محتوای علمی

۵. ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱. چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲. برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳. تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴. تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵. ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: [www.ghaemiyeh.com](http://www.ghaemiyeh.com)

۶. تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷. راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸. طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹. برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰. برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

JAVA.۱

ANDROID.۲

EPUB.۳

CHM.۴

PDF.۵

HTML.۶

CHM.۷

GHB.۸

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

ANDROID.۱

IOS.۲

WINDOWS PHONE.۳

WINDOWS.۴

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

در پایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می  
نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان - خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آواده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی - پلاک ۱۲۹/۳۴ - طبقه  
اول

وب سایت: [www.ghbook.ir](http://www.ghbook.ir)

ایمیل: [Info@ghbook.ir](mailto:Info@ghbook.ir)

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۰۲۱ - ۸۸۳۱۸۷۲۲

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹





مرکز تحقیقات رایانگی

اصفهان

# گامی

WWW



برای داشتن کتابخانه های تخصصی  
دیگر به سایت این مرکز به نشانی

**[www.Ghaemiyeh.com](http://www.Ghaemiyeh.com)**

[www.Ghaemiyeh.net](http://www.Ghaemiyeh.net)

[www.Ghaemiyeh.org](http://www.Ghaemiyeh.org)

[www.Ghaemiyeh.ir](http://www.Ghaemiyeh.ir)

مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.

۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹

